المفارقة وأبعادها الدّلاليّة في شعر جرير
(دراسة نظريّة تطبيقيّة)

د/ مصطفى فتحي أبوشارب (*)

لا شكّ في أنّ التطور الواسع الذي تشهده الساحة النقديّة المعاصرة بتعدّد اتجاهاتها ومدارسها فرضت على النقد العربيّ التحاور مع الظروف الراهنة، التاريخيّة والمعرفيّة، وعوامل التحول ومرجعيّاته، والأبعاد الثقافيّة وعودته للتراث النقديّ؛ لأجل الدفاع عن الأصول الجماليّة المتوارثة في ظلّ التحديات المعاصرة، والتأكيد على الهويّة من خلال عملية التأصيل فيثبت بهذه الازدواجية بناء خصوصيّته المعرفية في ضوء هذه التحوّلات ومحاولة الوصول إلى مرتبة التميز.

من هنا كانت المصطلحات النقديّة وليدة هذه التراكمات، فارتبطت ارتباطًا وثيقًا بحقولها المعرفيّة التي تشكّلت فيها، فدعت الحاجة إلى استيعاب المفاهيم الاصطلاحية وأساسياتها الابستيمولوجية ومستوياتها وأشكالها المتعدّدة، حتّى يتمكن النقد العربيّ من تشكيل أرضيّة نقديّة تؤهّله للإسهام في إقامة حوار معرفيّ مع الآخر.

وتزخر الدراسات النقديّة المعاصرة بالعديد من المصطلحات النقديّة والمفاهيم التي تستدعي التعامل معها وفق رؤية ومعايير معيّنة، وتستلزم من

(*) أستاذ الأدب والنقد ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة طنطا.

مستخدمه وضوح المصطلح مع المرجعيّة النقديّة التي تستند إليها. كما تحتاج من الدارس الوقوف عندها والتأمل في أسرارها، لكشف مستوياتها والبحث في نشأتها واستعمالاتها في النقد القديم والحديث والمعاصر. ويعدّ مصطلح المفارقة واحدًا من هذه المصطلحات التي يصعب تحديدها، على الرغم من أنّه يمثل آليّة من آليّات بناء النصّ الأدبيّ، ومن ثمّ تمثل دراسته آليّة من آليّات تحليل الخطاب الشعريّ.

ومن هنا تتبلور الرؤية وتتحدد الإشكالية؛ لنتساءل: هل هناك إشارات واضحة وتسمية صريحة لهذا المصطلح في التراث النقديّ العربي؟ لِم دعت الدراسات النقديّة الحديثة إلى تأصيل المصطلح في الفكر الغربيّ الذي وجد فيه مجالاً خصبًا للنشأة والنمو؟ ولذا كان من الطبيعي أن يثير هذا المصطلح كثيراً من الجدل؛ مما أدّى إلى نوع من اللبس والغموض حول التحديد الدقيق لما يمكن أن يدلّ عليه مفهومه، ومن هنا فإنّ مسألة إيجاد تعريف واضح ومتميز لهذا المصطلح تظل مسألة يعترضها كثير من العقبات الشائكة.

لقد كثرت الدراسات حول مفهوم المفارقة حتّى أصبح من الصعب تحديد مفهوم واحد لها، "ولما كانت المفارقة، ممارسة أدبية، تمتلك تاريخًا طويلاً، يمتدّ إلى عصور الأدب الأولى، فإنّها تستعصي على التعريف الواحد، الذي يجمع مفاهيم الأدباء والنقاد لها، أو يضمّ كلّ أنواعها ودرجاتها، ناهيك عن أساليبها وأثرها في العمل الأدبي"(١).

لكنّنا لسنا بإزاء تحديد المفهوم فقط، بل ما يعنى البحث هنا أيضا، هو استخراج المفارقات، التي تسهم في تشكيل الخطاب الشعريّ عند جرير، وتحليلها، وإبراز وظيفتها الإيحائية داخل مقولة النصّ، ومن ثمّ كان علينا الاهتمام بالجانب التطبيقي، بعد إلقاء الضوء على المفارقة ومفهومها.

---

(١) - المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، ط:١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩م، ص: ١٤.

أولا: المفارقة لغة.

حين نعرّج على المعاجم العربية بغية الوقوف على ما له صلة بمعاني هذه اللفظة بمختلف صيغها واشتقاقاتها انطلاقًا من الجذر الثلاثي للفظة (ف ، ر ، ق)، نجد في تضاعيف سطورها ما نصّه:

"الفَرْقُ: تفريقٌ بينَ شيئَيْنِ فَرْقًا حتّى يَفترِقَا ويَتَفرَّقا. وتَفارَقَ القومُ وافترقوا: أي فارَقَ بعضُهم بعضا"[١]... "والفُرْقانُ: كلُّ كتابٍ أنزِلَ به فَرْقُ اللهِ بين الحقِّ والباطل (ويجعلُ اللهُ للمؤمنين فُرْقَانًا) أي حُجَّةً ظاهرةً على المشركين وظَفَراً"[٢].

ومما له صلة بهذا المعنى قوله تعالى: ﴿**فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا**﴾[٣] أي الملائكة أو الرسل فَرَقوا بين ما أمر الله به ونهى عنه أي بيّنوا ذلك. وقوله تعالى: ﴿**وقُرآنًا فَرَقْناه**﴾[٤] بالتخفيف، فمعناه: أحكمْناه وفَصَّلْناه، كقوله: ﴿**فيها يُفْرَقُ كلُّ أمرٍ حكيم**﴾[٥].

ونطالع في معاجم أخر: "وسُمّي الْقُرْآن فرْقَانًا لِأَنَّهُ فَرَقَ بَين الحقّ وَالْبَاطِل"[٦]. وللفُرقان فِي التَّنْزِيل مَوَاضِع، فَمِنْهُ قَوْله عزّ وجلّ: ﴿**وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى وَهَارُونَ الْفُرْقَانَ**﴾[٧] أي النَّصر، وقوله تعالى: ﴿**وَمَا أَنْزَلْنَا عَلَى عَبْدِنَا يَوْمَ الْفُرْقَانِ**﴾[٨] وهو يوم بدر؛ لأنَّ الله سبحانه وتعالى أظهر نصره

(١) - كتاب العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، الناشر دار ومكتبة الهلال سلسلة المعاجم والفهارس، (د/ط)، (د/ت)، مادة:(فرق)، ١٤٧/٥.
(٢) - المصدر نفسه، ١٤٨/٥. وهذه إشارة إلى قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِنْ تَتَّقُوا اللَّهَ يَجْعَلْ لَكُمْ فُرْقَانًا)، الأنفال، الآية: ٢٩.
(٣) - سورة المرسلات، الآية: ٤.
(٤) - سورة الإسراء، الآية: ١٠٦.
(٥) - سورة الدخان، الآية: ٤.
(٦) - جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، ط:١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، (باب الراء والفاء وما بعدهما)، ٧٨٥/٢.
(٧) - سورة الأنبياء، الآية: ٤٨.
(٨) - سورة الأنفال، الآية: ٤١.

مُفَرِّقًا بين الحقِّ والباطل. والفُرْقان: الحُجّة والبُرْهان، وقيل أيضا: "وَالْفُرْقَانُ الْقُرْآنُ. وَكُلُّ مَا فُرِّقَ بِهِ بَيْنَ الْحَقِّ وَالْبَاطِلِ فَهُوَ فُرْقَانٌ" (١).

وجاء في المعجم الوسيط: "فَرَقَ بين الشيئين، فَرْقًا، وفُرْقانًا: فَصَلَ ومَيَّزَ أحدهما من الآخر. و – بين الخُصُوم: حَكَمَ وفَصَلَ"(٢)، ومما يؤكّد هذا المعنى قوله تعالى: ﴿فَافْرُقْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ﴾(٣). "و – بين المتشابهين، بَيَّنَ أوجُهَ الخِلاف بينهما. و – له عَن الْأَمْرِ كشَفَهُ وَبَيَّنَهُ"(٤). وقيل: (الفَرْقُ) بين الأمرين: المميِّز أحدهما من الآخر(٥). أمّا "الفَارُوقُ: ما فَرَّقَ بَيْنَ شَيْئَيْنِ ورَجُلٌ فارُوقٌ يُفَرِّقُ ما بَيْنَ الحقِّ والباطِلِ"(٦). "ومَفْرِقُ الطريق ومَفْرَقُه مُتَشَعَّبُه الذي يَتَشَعَّب منه طريق آخر"(٧).

والمفارقة اسم مفعول ل(فارق) من الجذر الثلاثي (فَرَقَ)، ومصدرها (فَرْقٌ)، بتسكين الراء. والفرق خلاف الجمع، وهو تفريق بين شيئين، ويقال: "فارَقَ الشيءَ مُفَارقةً وفِرَاقًا بايَنَهُ"(٨).

وذكر صاحب اللسان في مادة (زيل): "وزايَلَهُ مُزَايَلَةً وزِيالاً: بارَحَهُ. والمُزَايَلَةُ: المُفارَقَةُ، ومِنْهُ يُقَالُ: زايَلَهُ مُزَايَلَةً وزِيالاً إذا فارَقَهُ. والمُتَزايِلَةُ مِنَ النِّساءِ: التي تُزايِلُكَ بِوَجْهِهَا تَسْتُرُهُ عَنْكَ"(٩)

وأورد في مادة (بين) قوله: "والمُبايَنَةُ: المُفارَقَةُ"(١٠). كما أورد الرّازي ما نصّه: "وَ(الْبَيَانُ): الْفَصَاحَةُ وَاللَّسَنُ... وَفُلَانٌ (أَبْيَنُ) مِنْ فُلَانٍ: أَيْ

---

(١) - مختار الصحاح، للإمام الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، ط: مكتبة لبنان، ١٩٨٦م، (فرق)، ص: ٢٠٩ فما بعدها.
(٢) - المعجم الوسيط لجنة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط:٤ ، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ٢٠٠٤م، ٦٨٥/٢.
(٣) - سورة المائدة، الآية: ٢٥.
(٤) - المعجم الوسيط ٦٨٥/٢.
(٥) - المصدر نفسه، والصحيفة نفسها.
(٦) - لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، ط: دار المعارف، القاهرة، (د/ت)، (فرق)، ٣٣٩٩/٥.
(٧) - المصدر نفسه، (فرق)، ٣٣٩٩/٥.
(٨) - المصدر نفسه، (فرق)، ٣٣٩٨/٥.
(٩) - المصدر نفسه، (زيل)، ١٩٠١/٣.
(١٠) - المصدر نفسه، (بين)، ١/ ٤٠٤.

أَفْصَحُ مِنْهُ وَأَوْضَحُ كَلَامًا. وَ(الْبَيَانُ) أَيْضًا: مَا (يَتَبَيَّنُ) بِهِ الشَّيْءُ مِنَ الدَّلَالَةِ وَغَيْرِهَا. وَ(بَانَ) الشَّيْءُ يَبِينُ (بَيَانًا): اتَّضَحَ فَهُوَ (بَيِّنٌ)، وَكَذَا (أَبَانَ) الشَّيْءُ: فَهُوَ (مُبِينٌ) وَ(أَبَنْتُهُ) أَنَا أَيْ أَوْضَحْتُهُ، وَ(اسْتَبَانَ) الشَّيْءُ: ظَهَرَ وَ(اسْتَبَنْتُهُ) أَنَا: عَرَفْتُهُ ... وَ(التَّبْيِينُ): الْإِيضَاحُ وَهُوَ أَيْضًا الْوُضُوحُ ... وَضَرَبَهُ (فَأَبَانَ) رَأْسَهُ مِنْ جَسَدِهِ أَيْ فَصَلَهُ فَهُوَ (مُبِينٌ). وَ(الْمُبَايَنَةُ) الْمُفَارَقَةُ"(١).

ومن المجاز: "وقفتُه على مَفارق الحديث؛ أي على وجوهه الواضحة"(٢).

فمن خلال استقراء المعاجم العربية قديمها وحديثها، نخلص إلى أنَّ المفارقة تعني الإيضاح والبيان بالحجّة والبرهان، ليكون ذلك سبيلا إلى تحقيق الفوز والغلبة والانتصار، كما تعني الإحكام والفصل بين الوجوه المتباينة والطرق المتشعبة، والتمييز بين شيئين أو أمرين أو موقفين لا سيما إذا كان هذان الأمران على طرفي نقيض، أو أنّ أحدهما خلاف الآخر، أو بينهما تضاد. ويقترب هذا المعنى المعجمي من الدلالات التي تفيدها لفظة المفارقة بوصفها مصطلحًا حديثًا، وأسلوبًا فنيًّا يستخدم في النصوص الإبداعيّة، ولعلّ هذا المعنى يبقى أحاديًّا، ما لم يردف ببعض المصطلحات البلاغية التي أفادت مضمون مصطلح المفارقة، زيادة في التأكيد على التشابه الكبير بين هذه المصطلحات وبين المعنى الاصطلاحي للمفارقة.

ثانيًا: المفارقة اصطلاحًا.

إنّ المعنى الذي أمدّتنا به المعاجم العربيّة، هو مرتكزنا في البحث عما ينضوي من معانٍ تحت مصطلح المفارقة في المظان الأدبيّة العربيّة من جهة، والدراسات الغربيّة من جهة أخرى.

---

(١) - مختار الصحاح، ص: ٢٩.
(٢) - أساس البلاغة، لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط:١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م،٢/٢١.

أمّا ما جاء في المصادر العربية بشأن المفارقة فحسبنا أن نسبر أغوارها _ بغض النظر عن التسلسل الزمني الدقيق _ بحثًا عما يفضي إلى بلورة مصطلح المفارقة إذ يتضح لنا خلو هذه المظان من لفظة (المفارقة) نفسها، ظافرين بما ينوب عنها أو يندرج تحتها من دلالات ومعان، حملت مضامينها وأبانت عن هذه المضامين بمدلولاتها المختلفة، منها: التورية، والتعريض، وتجاهل العارف، والتشكيك، والإلماع، والمدح في معرض الذم، والذم في معرض المدح، والمغالطة، والتهكم، والهزل الذي يراد به الجدّ؛ إذ لا تبين هذه المصطلحات للوهلة الأولى عن دلالاتها من الألفاظ الظاهرة للمتلقّي، ولكن يتمّ التوصل للدلالات بعد الالتفاف على الألفاظ داخل السياقات.

ويعد الجاحظ (ت٢٥٥ه) أول مفكر عربي تمتدّ تصوّراته الأسلوبيّة ومقاييسه البلاغيّة إلى نظريّته في الكلام. فهو بالإضافة إلى رأيه في أقسام البيان عامة وملاحظاته المتعلقة بالظاهرة اللغويّة خاصة، يشكّل إطارًا عامًا للمباحث السابقة ، فيقول: "والبيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشَفَ لك قِناعَ المعنى، وهتَكَ الحِجَاب دونَ الضميرِ، حتّى يُفْضِيَ السّامعُ إلى حقيقته، ويَهجُم على محصولهِ كائنًا ما كان ذلك البيانُ، ومن أيِّ جنسٍ كان الدّليل؛ لأنّ مَدَارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجرى القائل والسّامع، إنَّما هو الفَهْمُ والإفهام؛ فبأيِّ شيءٍ بلغْتَ الإفهامَ وأوضَحْتَ عنِ المعنى، فذلك هو البيانُ"[١].

ويطرح الجاحظ في بيانه نظريّة متكاملة تقدّر أنّ الكلام، وهو المظهر العلمي لوجود اللغة المجرّد، ينجز بالضرورة في سياق خاص يجب أن تراعى فيه _ بالإضافة إلى الناحية اللغوية المحضة _ جملة من العوامل

(١) - البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط:٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨م، ٧٦/١.

الأخرى كالسامع والمقام وظروف المقال وكلّ ما يقوم بين هذه العناصر غير اللغوية من روابط، فيقول: "قال بعضُ جهابذة الألفاظِ ونُقَّادِ المعانى: المعانى القائمة في صدور الناس... مستورةٌ خفيّة، وبعيدةٌ وحشيّة، ومحجوبةٌ مكنونة، وموجودةٌ في معنًى معدومةٍ... وإنّما يُحيى تلك المعانيَ ذكرُهم لها، وإخبارُهم عنها، واستعمالُهم إيّاها. وهذه الخصالُ هي التي تقرّبها من الفهم، وتُجلّيها للعقْل، وتجعل الخفيَّ منها ظاهرًا، والغائبَ شاهدًا، والبعيدَ قريبًا. وهي التي تلخّص الملتبس، وتحلُّ المنعقد، وتجعل المهملَ مقيَّدًا والمقيَّدَ مطلقًا، والمجهولَ معروفًا، والوحشيَّ مألوفًا، والغُفْل موسومًا، والموسومَ معلومًا. وعلى قَدْر وُضوح الدَّلالة وصوابِ الإشارة، وحسن الاختصار، ودِقّةِ المَدْخَل، يكون إظهارُ المعنى. وكلّما كانت الدَّلالة أوضَحَ وأفْصَح، وكانت الإشارةُ أبْيَنَ وأنورَ، كان أنفعَ وأنْجَع. والدّلالةُ الظاهرةُ على المعنى الخفيِّ هو البيانُ... وبذلك نَطَقَ القُرآنُ، وبذلك تفاخَرَت العَرب، وتفاضلَتْ أصنافُ العَجَم"(١).

ولا شكّ في أنّ الاصطلاحات المحدّدة لطاقة الإيحاء في اللغة التي تتنوع بتنوع المواقع المجلية لهذه الخاصيّة التي يجمل الجاحظ معظمها في: الوحي والإشارة والإيجاز والكناية والتعريض، تجد مبررها الأكيد في الخطاب الشعريّ. فالإيحاء يوفر إمكان التعبير المتعدّد عن المعنى الواحد، إذ من خواص اللغة الشعريّة قيامها على الوحي والإشارة والتكثيف، وهذه الخواص تحقق إعجابًا أو لذة بالإضافة إلى أنّها تدهش الذهن بتصادم المدلولات في السياق الواحد مما يتجاوز بالقول حدّ الإفهام فقط إلى مستوى الإطراب أو التعجيب.

---

(١) - المصدر نفسه، ١/٧٥.

وتكثيف الدلالة الذي يتجسد مقومًا رئيسًا في اللغة الشعريّة، يؤكد مبدأ التأويل الذي يستغل الطاقة الإيحائية في اللغة عمومًا، هذا الاستغلال الذي يترتب عليه شحذ الذهن لمحاصرة الدلالة التي تعمّق مبدأ التفاوت بين المتلقّين في فهم فحوى الخطاب، وفي الوقت نفسه يُحطّم مقولة الوضوح والتزامن في الخطاب ليبني الدلالة في طبقات من المعنى يصل إليها الذهن بعد فترة، ذلك أنّ مبدأ الغموض في النصّ يتماشى مع لذّة الذهن في استكناه المجهول والطرق على باب الغامض مرارًا لينفتح.

ويدعم الجاحظ هذه الرؤية فيورد لنا على لسان سهل بن هارون قوله:" لو أنَّ رَجُلَينِ خطبَا أو تحدَّثا، أو احتجَّا أو وصَفَا وكان أحدُهما جميلاً جليلاً بهيًّا، ولَبَّاسًا نبيلاً، وذا حَسَبٍ شريفًا، وكان الآخَر قليلاً قميئًا، وباذَّ الهيئة دَميمًا، وخامِلَ الذِّكر مجهولاً، ثم كان كلامُهما في مقدارٍ واحدٍ من البلاغة، وفي وزنٍ واحدٍ من الصواب، لَتصدَّع عنهما الجَمْع وعامّتُهم تَقضِي للقليل الدَّميم على النَّبيل الجسيم، وللباذِّ الهيئة على ذي الهيئة، ولشَغَلَهم التعجب منه عن مساواةِ صاحبه به، ولصار التعجُّب منه سببا للعَجَب به، ولصار الإكثارُ في شأنِه عِلّةً للإكثار في مدحه؛ لأنَّ النفوسَ كانت له أحقَر، ومِن بيانِه أيأس، ومن حَسَدِه أبعَد. فإذا هَجَمُوا منه على ما لم يكونُوا يَحتَسِبُونه، وظهَرَ منه خلافُ ما قدَّرُوه، تضاعَفَ حُسْنُ كلامه في صدورهم، وكبُر في عيونهم؛ لأنَّ الشَّيءَ من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرَبَ كان أبْعدَ في الوهْم، وكلّما كان أبعَدَ في الوهم كان أطْرَف، وكلّما كان أطْرَفَ كان أعجب، وكلّما كان أعجبَ كان أبدع .... والنَّاسُ مُوَكَّلون بتعظيم الغريب، واستِطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الرَّاهن، وفيما تحتَ قُدرتهم من الرَّأي والهوى، مِثْلُ الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذّ"(١).

(١) - المصدر نفسه، ٨٩/١ فما بعدها.

يتبيّن مما تقدّم _ مع اعتذاري عن طول الاقتباس _ أنّ الجاحظ لو تعمّد أن يؤصّلَ للمفارقة مصطلحًا نقديًا لما كان أكثر دقّةً وأشدُّ وضوحًا مما ذكر، ولكنه كان يفصّل القول في بابِ البيان، وهو أقرب ما يكون لدلالة المفارقة، أو تلمّس جذورها اللغويّة، التي تتجه إلى مخالفة ما يجري تأكيده لما تكون عليه الحال الحاضرة فعلاً.

وفي ذلك يقول (فردريك شليغل Friedrish Schlegel):"كلّ شيء في المفارقة (Irony) يجب أن يكون نكتة، وكلّ شيء يجب أن يكون جديًّا، أي بسيطًا، صريحًا ومفرط التصنّع في آن. إنّ المفارقة تظهر حين تتحد الرهافة إزاء فنّ الحياة مع الروح العلمية، حين تتّفق فيما بينهما فلسفة الطبيعة كاملة مع فلسفة الفنّ كاملة. إنّها تتضمن وتبعث فينا شعورًا بتناقض لا حلَّ له بين ما هو حتميّ وما هو مشروط، شعورًا بتعذر الكمال في القول وبضرورته. إنّها أكثر الحرّيات حرّية، إذ بفضلها يستطيع الإنسان أن يسمو على نفسه، وعلى جميع ما يختصّ بها من معايير، لأنّ المفارقة ضروريّة حتمًا. ويجب أن نعدّها علامة طيّبة أنّ اللئام المنسجمين لا يعرفون كيف يحددون موقفهم من هذه المحاكاة التهكّمية للذات محاكاة دائمة"(١).

ويتجلى من ذلك، كيف يكون الرجوع إلى المفارقة – عند أحد المبدعين – مدحًا ضمنيًّا لذكاء المتلقّي، الذي يربط نفسه بالمبدع، حتّى يدرك – على الأقل – ما يريد التعبير عنه أو القصد إليه؛ لأنّ المفارقة تعدُّ اختبارًا لمهارة المتلقّي في قراءة ما بين السطور.

ورصد ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) مفهومًا مقاربًا للمفارقة عند إشارته لظاهرة الطِّيرة والفأل عند العرب، وذلك فيما نقله عن الأصمعي حين سأل

(١) - الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة (١٤٦)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٠م، ص: ٢٣٨.

ابن عَوْن عن الفأل فقال: "هو أن تكون مريضًا فتسمع: يا سالم، أو باغيًا[1] فتسمع: يا واجد"[2].

وهناك مصطلحات بلاغية عربية قد لامست بعض دلالات مصطلح المفارقة، من ذلك ما أورده ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) في كتاب البديع من نصوص شعريّة ونثريّة، تزخر بأنواع الفنون البديعيّة، التي تقترب إلى مفهوم المفارقة، وبخاصة ما ورد في الباب الأول من البديع وهو الاستعارة، حيث ذكر لنا نصًّا لأبي بكر الصديق (رضي الله عنه) جاء فيه: "وقال أبو بكر الصدّيق رضي الله عنه وذكر الملوكَ فقال: إنَّ الملوكَ إذا ملك أحدُهم زهّده الله في ماله ورغَّبه في مال غيره وأشرَبَ قلبَه الإشفاقَ وهو يحسدُ على القليلِ ويتسخّط الكثير جَذِلُ الظاهر حَزين الباطن فإذا وجَبَتْ نفسُه ونَضَبَ عمره وضحا ظلّه {حاسبه الله عزّ وجل} فأشدّ حِسابَه وأقلّ غَفْرَه"[3].

يقدّم النصّ السابق – بلا تحيّز – وجهتي نظر متعادلتين متعارضتين وحالتين متضادتين هما: زهد الملك في ماله، وإقباله على مالِ غيره، وهذا الموقف يكون بدافع من الله – عزّ وجلّ – هذا التضاد الظاهر هو مفارقة صنعها الله، ضحيّتها الملك، ونهايتها مأساوية، ومن وجهة النظر هذه "يكون الله صاحب المفارقة الأنقى أو المثل الأول ... وهو صاحب مفارقة من أفضل نوع؛ لأنّه العليم، الموجود في كلّ مكان، المتعال، المطلق، اللامحدود، الطليق ... والإنسان هو النمط الأول من ضحيّة المفارقة إذ يُرى، على النقيض، متورّطًا، مغرقًا في الزمن والمادة، أعمى، طارئًا، محدودًا وغير حرٍّ ، في غفلة مطمئنة إلي كون ذلك من نصيبه."[4].

(١) - الباغي: الذي يَطْلُبُ الشَّيْءَ الضَّالَّ، راجع: لسان العرب، (بغا)، ٣٢١/١.

(٢) - عيون الأخبار، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: لجنة بدار الكتب المصرية، ط:٢، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٩٦م، مج:١، ١٤٦/٢.

(٣) - البديع، عبد الله ابن المعتز، اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط:٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م، ص: ٤.

(٤) - المفارقة وصفاتها، د.سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ط:١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٩٣م، ص: ٥٦ فما بعدها.

إنّها ورطته الحقيقيّة، ومن ثم نجده يحسد على القليل، ويسخط الكثير، فرح في ظاهره، حزين في باطنه. فلا شكّ في أنّ هذا التناقض الشعوري للملك الذي أفرزه منصبه، هو مفارقة شعوريّة، ويقع جوهر هذا المفهوم عن المفارقة في قول (فريدريك شليغل): "إن المفارقة نوع من النقيضة"[١] (*A Form of Paradox*) أي شكل من أشكال التناقض. وفي نهاية المطاف يكون حسابه عند الله عسيرًا، والأمل في الغفران قليلاً – والله أعلم. وهنا حوادث متناقضة تصطبغ بالكآبة وتنتهي بموقف مأساوي. يقول (كونوب ثرلول*Connop Thirlwall*) لدى حديثه عن (*سوفوكليس Sophocles*) ومفارقة المصير ثمّة إيحاء بأنّ المصير قوة نصف مشخّصة: "إنّ التضاد بين الإنسان بآماله ومخاوفه ورغباته وأفعاله وبين مصير مظلم لا يلين يقدّم مجالاً واسعًا لعرض المفارقة المأساوية"[٢].

وضمن هذا الإطار – المفارقة المأساوية القدرية – ذكر ابن المعتز في باب المطابقة قول سهل بن هارون: "من طلب الآخرة طلبَتْه الدنيا حتّى تُوفّرَ رزقه منها ومن طلب الدنيا طلبه الموتُ حتّى يُخْرِجَه منها"[٣]. فكأنّ القدر يلاحق الإنسان، فإذا طلب الدنيا وهب له الموت، وإن أراد الموت وهبت له الدنيا.

وقد تنبه قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، إلى مفهوم "الإشارة" حيث يقول: وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها، أو لمحة تدلّ عليها"[٤]

(١) - المرجع نفسه، ص: ٣٥
(٢) - المرجع نفسه ، ص: ٣٥
(٣) - البديع، لابن المعتز،ص: ٤٥ فما بعدها.
(٤) - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، (د/ت)، ص:١٥٤ فما بعدها.

ومنها أيضا التعريض، الذي ربطه ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) بالسخرية، حين يقول: "ومن أفضل التعريض مما يجلّ عن جميع الكلام قولُ الله عزّ وجلّ: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾[1]، أي: الذي كان يقال له هذا أو يقوله، وهو أبو جَهْل؛ لأنّه قال: ما بين جبليها _ يعني مكة _ أعَزُّ منّي ولا أكرم، وقيل: بل ذلك على معنى الاستهزاء به"[2].

لقد كان موقف أبي جهل، موقف مفارقة كوميدية، نهايتها مظلمة، وقد أوضح ابن رشيق ذلك من خلال تعليقه على الآية الكريمة. ثم يقول في باب التشكّك: "وهو من مُلَح الشعر وطُرَفِ الكلام، وله في النفس حلاوة وحُسْنُ موقع ... وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتّى لا يفرّق بينهما، ولا يميّز أحدهما من الآخر، وذلك نحو قول زهير:

وَما أدري – وَسَوفَ، إِخالُ، أَدري أَقَومٌ آلُ حِصْنٍ، أَم نِساءُ؟
فَإِنْ قالُوا: النِّساءُ، مُخَبَّآتٍ فَحُقَّ، لِكُلِّ مُحْصَنَةٍ هِداءُ [3]

ثم يعلّق قائلاً: "فقد أظهر أنّه لم يعلم أنّهم رجال أم نساء، وهذا أملح من أن يقول: هم نساء، وأقرب إلى التصديق"[4]. وهذا أقرب ما يكون إلى المفارقة السقراطيّة[5].

ويقترب هذا المعنى من تعريف السجلماسيّ (ت في ق٨هـ) للتعريض بقوله: "والتعريض هو اقتضابُ الدلالة على الشيء بضدّه ونقيضِه من قِبلِ أنَّ في ظاهرِ إثباتِ الحكم لشيء نفيَه عن ضده ونقيضِه، فقِدْمًا قيل: **(وبِضدِّها تَتَبَيَّنُ الأشياءُ)**"[6].

---

(١) - سورة الدخان، الآية: ٤٩.
(٢) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط:٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ١ / ٣٠٤ .
(٣) - شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة: الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط:٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م، ص: ١٣٦
(٤) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢ / ٦٦ .
(٥) - ينظر: المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، ص: ٢٧ .
(٦) - المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط:١، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٨٠م، ص: ٢٦٦.

أمّا ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) فقد عرّف التعريض وفرّق بينه وبين الكناية، وأضفى عليه جوانب من الجِدّة بنظرة تحليلية مبتكرة، وآراء أصيلة ونظرات نقدية تتضح فيها شخصيته العلميّة، معتمدًا في معالجته على فكر الفلاسفة الذين سبقوه وأصول علميّ البلاغة والمنطق، فيقول: "وأمّا التعريض: فهو اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم، لا بالوضع الحقيقيّ ولا المجازيّ، ... والتعريض أخفي من الكناية؛ لأنّ دلالة الكناية لفظيّة وضعيّة من جهة المجاز، ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقيّ ولا المجازيّ، وإنّما سمي التعريض تعريضًا لأنّ المعنى فيه يفهم من عُرْضه: أي من جانبه، وعُرْض كلّ شيء: جانبه.

واعلم أنّ الكناية تشمل اللفظ المفرد والمركب معًا؛ فتأتي على هذا تارة، وعلى هذا أخرى، وأما التعريض فإنّه يختص باللفظ المركب، ولا يأتي في اللفظ المفرد ألبتة، والدليل على ذلك أنّه لا يفهم المعنى فيه من جهة الحقيقة ولا من جهة المجاز، وإنّما يفهم من جهة التّلْويح والإشارة، وذلك لا يستقل به اللفظ المفرد ولكنّه يحتاج في الدلالة عليه إلى اللفظ المركب"(١).

ومن هنا يتّضح أنّ فهم التعريض هو الأساس، وهذا المفهوم يقارب مفهوم المفارقة، حيث لا مفارقة إن لم يدرك المتلقّي أبعادها ويفكّ رموزها. وقد أورد ابن الأثير قوله تعالى: ﴿**قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ * قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ**﴾(٢) معلّقًا على ذلك بقوله: "وغرض إبراهيم صلوات الله عليه من هذا الكلام إقامة الحجّة عليهم؛ لأنّه قال: ﴿**فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ**﴾ وذلك على سبيل الاستهزاء، وهذا

---

(١) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، ط: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ١٩٨/٢.
(٢) - سورة الأنبياء، الآيتان: ٦٢ ، ٦٣ .

من رموز الكلام، والقول فيه أنّ قَصْدَ إبراهيم عليه السلام لم يرد به نسبة الفعل الصادر عنه إلى الصنم، وإنّما قصد تقريره لنفسه، وإثباته على أسلوب تعريض يبلغ فيه غرضه من إلزام الحجّة عليهم، والاستهزاء بهم"(١).

وإذا كانت المفارقة ضربًا من التأنّق، من الناحية الأسلوبيّة، فغايتها الأولى كما يقول (ماكس بيربوم Max Beerbohm): "إحداث أبلغ الأثر بأقلّ الوسائل إسرافًا"(٢). وإذا كان صاحب المفارقة المتمرّس يستعمل من الإشارات أقلّها فسيدنا إبراهيم (عليه السلام) أراد إيصال فكرة أو رسالة فحواها أنّكم تعبدون ما لا ينفع ولا يضرّ، وهذه العبادة في حدّ ذاتها مفارقة، يقول (د. سي. ميويك Douglas Colin Muecke): "يستطيع صاحب المفارقة المتمرّس أن يوصل معناه الحقيقيّ من غير أن ينمّ عن أدنى شعور بوجود أي معنى غير المعنى المزعوم"(٣).

وفي باب تجاهل العارف عند ابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥٤هـ) جاء ما هو قريب من ذلك، إذ يقول: "وهو سؤال المتكلِّم عمّا يعلمه حقيقة تجاهلاً منه به ليُخرج كلامه مخرج المدح أو الذَّم، أو ليدلّ على شدّة التدلُّه في الحبِّ، ولقصد التعجب، أو التقرير، أو التوبيخ"(٤).

ويعرِّف الزركشيّ (ت٧٩٤هـ) التهكّم بأنّه: "إخراج الكلام على ضدّ مقتضى الحال"(٥)، واستشهد بالآية السابقة، وكاد يقترب من حدّ المفارقة في بحوث المعاصرين، حين عرَّف التهكّم في موضع آخر، بقوله:" هو

(١) - المثل السائر، ٢/٢١٢.
(٢) - المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، ص: ٦٦ .
(٣) - المصدر نفسه،ص:٤٥ .
(٤) - تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري ، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، ط:١، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د/ت)، ص: ١٣٥ .
(٥) - البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط:٣، مكتبة دار التراث، القاهرة، ١٩٨٤م، ٤/٥٨.

الاستهزاء بالمخاطب، مأخوذ من (تهكَّمت البئر) إذا تهدَّمت"[١]، ولكنّه أغفل عنصر الضدّيّة الملازم للمفارقة.

أمّا العلويّ صاحب الطراز (ت٧٤٥هـ) فيقدّم لنا إشارات غاية في الأهمية، تكاد ترقى إلى سُهْمة علميّة في التأصيل والتنظير لهذه الظاهرة؛ فقد عرَّف التهكّم بقوله: "والتهكّم في اللغة عبارة عن شدّة الغضب على المتهكّم به، لما فيه من إسقاط أمره وحطِّ منزلته وحاله"[٢]. ثم يقول في موضع آخر: "وهو تفعّل من قولهم تهكَّمَت البئْرُ، إذا تساقطت جوانبها، وهو عبارة عن شدّة الغضب لأنّ الإنسان إذا اشتد غضبه فإنّه يخرج عن حدّ الاستقامة وتتغيّر أحواله ... ، وهو في مصطلح علماء البيان عبارة عن إخراج الكلام على ضدّ مقتضى الحال استهزاءً بالمخاطب، ودخوله كثير في كلام الله تعالى وكلام رسوله وعلى ألسنة الفصحاء، وله موقع عظيم في إفادة البلاغة والفصاحة"[٣].

فلا شكّ في أنّه فطن إلى أصل التهكّم اللغوي، وإلى عنصر الضدّيّة في حدّ التهكّم، وإلى الأثر البلاغي أو الفعل الإنجازيّ الذي يفيده هذا اللون من التعبير اللغويّ[٤]؛ ولذا جعله يَرِد على أوجه خمسة:[٥]

أولها: أن يكون واردًا على جهة الوعيد بلفظ الوعد تهكّمًا، وهذا كقوله تعالى: ﴿فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾[٦]، فلفظ البشارة دال على الوعد وعلى

(١) - المصدر نفسه، ٢٣١/٢.
(٢) - الطراز، يحيى بن حمزة العلويّ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط:١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢م، ١٢٨/١.
(٣) - المصدر نفسه، ٩١/٣.
(٤) - المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، محمد العبد، ط:٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦ م، ص:٢١.
(٥) - الطراز، ٩١/٣ فما بعدها.
(٦) - سورة الانشقاق، الآية: ٢٤.

حصول كلّ محبوب، فإذا وصل بالمكروه كان دالاً على التهكّم لإخراجه المحبوب في صورة المكروه.

وثانيها: أن تورد صفات المدح والمقصود بها الذمّ، ومثاله قوله تعالى: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾(1) لأنّ المقصود هو الاستخفاف والإهانة، ولهذا ورد في حقّ من كان يدخل النار، والغرض منه الذليل المهان، ولكنّه أخرجه هذا المخرج للتهكّم.

وثالثها: ما يدل على القلّة والغرض التكثير والتحقيق للعلم بما ذكره، ومثاله قوله تعالى: ﴿قَدْ نَعْلَمُ إِنَّهُ لَيَحْزُنُكَ الَّذِي يَقُولُونَ﴾(2)، فما هذا حاله دال على القلّة، وإنّما أورده على جهة التهكّم بهم والاستهانة بحالهم حيث أسروا الخدع والمكر جهلاً بأنّ الله تعالى غير مطّلع على تلك الخفايا ولا محيط بتيك السرائر، فأورده على جهة التقليل، والغرض به التحقيق انتقاصا بحالهم فى ظنهم لما ظنوه من ذلك.

ورابعها: ما يرد على جهة التقليل، ويخرجه مخرج الشكّ، أو التهكّم والاستهزاء، والغرض به التكثير والتحقيق أيضا. ومثاله قوله تعالى: ﴿رُبَمَا يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ كَانُوا مُسْلِمِينَ﴾(3).

وخامسها: ما يرد عن طريق الحكاية، ويخرج مخرج الاستهزاء والتهكّم، ومثاله قوله تعالى حكاية عن قوم شعيب: ﴿إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾(4)فلم يخرجوه على جهة استحقاقه للمدح بهاتين الصفتين مع كونه أهلاً لهما، وإنّما أخرجوه مخرج الاستهزاء والتهكّم بحاله، تمردًا واستكبارًا، وغرضهم إنّك لأنت السفيه الجاهل، حيث أمرهم بما أمرهم من الخير

---

(1) - سورة الدخان، الآية: ٤٩.
(2) - سورة الأنعام، من الآية:٣٣.
(3) - سورة الحجر، الآية:٢.
(4) - سورة هود، من الآية: ٨٧.

والمعروف فأبوا إلّا ما كان عليه الأسلاف، فلا جرم أخرجوه هذا المخرج من أجل ذلك.

ويؤكّد العلويّ بعد تقسيمه لهذه الأوجه أنّ مصطلح التهكّم "ليس له ضابط يضبطه، وإنّما الجامع لشتات معانيه هو ما ذكرناه من إخراج الكلام على خلاف مقتضى الحال، فلا بدّ من مراعاة ما ذكرناه وإن اختلفت صوره"(١).

ينبغي أن نفرّق بين المفارقة والتهكّم؛ لأنّهما لا يدلّان على مصطلح واحد أو أنّهما مترادفان، إنّما لاحظت أنّهما يقتربان في أشياء كثيرة، كما أنّ التهكّم والسخريّة من دواعي المفارقة، والمفارقة أعمّ وأشمل؛ ولذلك فهي قادرة على توليد السخريّة، غير أنّ السخريّة ليست بالضرورة ناتجة عن بنية مفارقة.

فليس من الضروريّ أنّ كلّ سخريّة لا بدّ وأن تكون ناتجة عن مفارقة، فهناك أمور كثيرة تدعو إلى السخريّة والتهكّم وتكون بعيدة تمامًا عن المفارقة ولا تمتّ إليها بصلة، لكن كثيرًا ما تدعو المفارقة إلى السخرية والتهكّم من الضحيّة، وربّما تخلو من جانب السُّخريّة والتهكّم، ويكون هدفها فقط إبراز التناقض والتضارب في الشخصيّة التي جعلها المبدع ضحيّة للمفارقة.

وهناك فارق بين السخريّة والمفارقة "أنَّ الأولى هجوم معتمد على شخص بهدف سلبه كلّ أسلحته، وتعريته من كلّ ما يتخفّى فيه ويتحصّن وراءه، أمّا المفارقة فإنّها تأتي لتقرع الحقائق بعضها ببعض، دون أن تتمكن إحداها من أن تزيح الأخرى، لتتربع وحدها على عرش الظاهر والباطن معًا"(٢).

ولا شكّ في أنَّ المفارقة أعمُّ وأشمل؛ لأنّها تكنيك فنّيّ، يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التضاد، وقد يمتدّ هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في

(١) - الطراز، ٩٢/٣ .
(٢) - فن القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، ط: مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص: ٢١٠.

الطباق والمقابلة، كما أنّ التناقض في المفارقة فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل. ومن أجل ذلك رأى العلويّ أنَّ التهكّم ليس له ضابط يضبطه.

وامتثالا لسنّة التطور راح مفهوم المفارقة يكتسب دلالات شتّى بتغيّر الزمان والمكان ولم تقف دلالته عند دلالة محدّدة، كما اعترف ميويك – وهو من أهم دارسي المفارقة – بصعوبة تعريف المفارقة، ورأى أنَّ الكتابة عن هذا الموضوع أقرب ما تكون إلى المخاطرة؛ لأنّها تتصف بالمراوغة، فيقول: "كلمة المفارقة توغل في ضباب المدركات الذي يكاد يغشّي عليها ... وكان من نتيجة ذلك أن تراكمت مجموعة غير متجانسة من أسماء (أنواع) من المفارقة، وبدل أن يزيد ذلك في تصنيف المفارقة زاد من الضباب الذي يحيط بالكلمة"(١).

ويقول في موضعين آخرين: "إنّ تعريف المفارقة بطريقة لا تنال من نوعيها الرئيسيين (المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف) مسألة صعبة تثير اليأس"(٢). "ويمكن تشبيه مفهوم المفارقة في جميع الأحوال بسفينة ألقت مراسيها عندما تكون الريح وحركة المدّ والتيار من القوة بحيث يستطيع كلّ منها أن يستدرج السفينة رويدًا عن مراسيها؛ لذلك يجب أن يكون وصف المفارقة غير مقتصر على الخصائص "المركزية" أو المتفق عليها بل يشمل الاتجاهات المختلفة التي يميل أن يجنح إليها مفهوم المفارقة"(٣).

أمّا حازم القرطاجنيّ (ت٦٨٤هـ) فهو من الذين اتبعوا خطى قدامة فلم ينظر إلى قضيّة ما عرف بالمحسّنات بوصفها لونًا لفظيًّا أو معنويًّا له كينونته الخاصة، بل إنّه يربط أيضا بين الأداء الفنيّ وما يحويه من مقوّمات جماليّة.

---

(١) - المفارقة وصفاتها، ص: ٢٢ فما بعدها.
(٢) - المرجع نفسه، ص: ٤٠. يؤكد ميويك أن مفارقة الموقف تثير مسائل تاريخية وفكرية، وهي تميل أن تكون ذات صبغة أكثر كوميدية أو ماساوية أو فلسفية. أما المفارقة اللفظية فتثير أسئلة تقع في باب البلاغة والأسلوب، والأشكال القصصية والهجائية، ووسائل الهجاء، فهي تميل أن تكون هجائية. راجع: المرجع نفسه،ص:٧٣.
(٣) - المرجع نفسه، ص: ٣٩.

ولشدّة وعيّه ببنية النصّ الأدبيّ نراه يربط المقابلة بالقضيّة الأساسيّة التي شغلته: {متطلبات المضمون وتشابك الشكل والمعنى}. وهذا في الحقيقة ما نادى به (كليّنث بروكس Cleanth Brooks) في قوله: "إنّ تطور المعنى الذي يصيب أحد عناصر العمل الأدبيّ تحت تأثير من سياقه يمكن أن يدعى مفارقة"(١). وهو أيضا ما أشارت إليه الدكتورة نبيلة إبراهيم في بحثها المنجز عن المفارقة، حيث أكّدت فيه: "أنّها تعبير بلاغيّ يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنيّة بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على الغلاقة النغميّة أو التشكيليّة. وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرّة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائيّ أو عاطفيّ، ولكنّها تصدر أساسًا عن ذهن متوقّد، ووعيٌ شديد للذات بما حولها"(٢).

فما عرف واستقرّ في فكر القدماء باسم المحسّنات بوصفها محسّنًا شكليًّا جزئيًّا هدفه التحسين البديعيّ الشكليّ ولا يتجاوز مداه عبارة الأديب، لا يلتفت إليها القرطاجنيّ بوصفها عنصرًا فرديًّا له وضعية محدّدة، وإنّما هي عنده جزء من قضيّة عامّة وما يتطلبه البناء اللغويّ من تلاؤم في الأداء، أو كما يعبر "فإنّ للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادّات وما جرى مجراها تحريكًا وإيلاعًا بالانفعال إلى مقتضى الكلام؛ لأنّ تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكنُ من النفس موقعا ... وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشدّ تحريكًا لها ...، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبًا"،(٣)" ثم يقول: "وكلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلاً وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدّها تقدّمًا في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشدّ إعجابًا وأكثر له تحرّكًا"(٤).

(١) - المرجع نفسه، ص: ٢١.
(٢) - المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مج ٧، ع ٣ – ٤، ١٩٨٧م، ص: ١٣٢
(٣) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط:٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م، ص:٤٤ فما بعدها.
(٤) - المصدر نفسه، ص:٤٦.

وإذا كانت المفارقة تتطلب – أولا – تضادًّا أو تنافرًا بين المظهر والمخبر، فلا شكّ – ثانيا – في أنّها تكون أشدّ وقعًا عندما يشتدّ التضاد"(١).

ومن ثمّ يعرض لنا عبد القاهر الجرجانيّ (ت٤٧١هـ) في فصل التشبيه المعقود على أمرين وليس بتمثيل مفهومًا يقارب المفارقة فيقول: "ومثال ما يجئ فيه التشبيه معقوداً على أمرين إلاَّ أنهما لا يتشابكان هذا التشابك قولُهم: (هو يَصفُو ويكدر) و(يَمُرُّ ويحلُو) و(يشُجُّ ويَأْسُو) و(يُسرِجُ ويُلجم)، لأنّك وإن كنت أردت أن تجمع له الصِّفتين، فليست إحداهما ممتزجة بالأخرى"(٢). فالأمر عنده عرض صفتين متضادتين، لغرض إحكام التشبيه المعقود على أمرين. والحقيقة أنَّه عرض: "نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وذلك لأنّ التنافرات جزء من طبيعة الوجود"(٣).

وربّما لامس عبد القاهر هذا المفهوم في حديثه عن التعبير عن نقص الصفة باسم ضدّها قائلاً: "وسواءٌ عبّرت عن نقص الصفة بوجود ضدّها، أو وصفِها بمجرَّد العدم، وذلك أنّ في إثبات أحد الضدّين وصفًا للشيء، نفيًا للضدّ الآخر، لاستحالة أن يوجدا معاً فيه، فيكون الشَّخص حيًّا ميّتًا معًا، أصمَّ سميعًا في حالة واحدة، فقولك في الجاهل: (هو ميّت)، بمنزلة قولك: (ليس بحيّ)، وأنّ الوجود في حياته بمنزلة العَدَم"(٤).

وفي موضع آخر يخاطب عقلَ المتلقِّي مدركًا أثر ما تتركه هذه الثنائيّات الضدّيّة من أثر نفسيّ يشبه عمل السحر، فيتحدّث عن أهمّية التمثيل في تشكيل الصورة الفنية، وتأثيره في النفس، فيقول: "وهل تشكُّ في أنّه

---

(١) - المفارقة وصفاتها، ص: ٤٩.
(٢) - كتاب أسرار البلاغة، قراه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط:١، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٩١م، ص: ١٠٢.
(٣) - المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ص: ١٧.
(٤) - كتاب أسرار البلاغة، ص: ٧٨.

يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتّى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئِم والمعْرِق، وهو يُرِيكَ... التئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماءِ والنارِ مجتمعين، كما يقال في الممدوحِ هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهةٍ ماءً، ومن أخرى نارًا، ... وكما يجعل الشيء حُلوًا مُرًّا، وصابًا عسلاً وقبيحًا حسَنًا، ... ويجعل الشيء أسود أبيضَ في حال، ... ويجعل الشيء كالمقلوب إلى حقيقة ضدّه، ... ويجعل الشيء قريبًا بعيدًا معًا، ... وحاضرًا وغائبًا،... ومشرّقًا مغرّبًا، ... وسائرًا مقيمًا،... وهل يخفى تقريبه المتباعدين، وتوفيقه بين المختلفين "[1].

وإذا حاولنا أن نعلّل جمال هذا التفنّن عند عبد القاهر الجرجانيّ والقرطاجنيّ، نقول إنّه لا يخرج عن نظريّة تداعي الألفاظ وتداعي المعاني في علم النفس، وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح لنا كيف تتوالى الثنائيّات الضدّيّة للشاعر دون معاناة إذا كان ملمًّا بلغته، محسًّا بذوقها، عالما بتصاريفها واشتقاقها؛ لأنّ حسّ المفارقة كما يقول ميويك: "لا يقتصر على القدرة على رؤية الأضداد في إطار المفارقة، بل على القدرة على إعطائها شكلاً في الذهن كذلك. وهو ينطوي على قدرة تمكِّن المرء عند مواجهة أي شيء على الإطلاق أن يتخيّل أو يتذكّر أو يلاحظ شيئًا آخر يشكل معه تضاد مفارقة"[2].

فلا شكّ في أنَّ عبد القاهر خاطب العقل في أثناء كلامه عن التضاد، ومعنى ذلك أنّه يدرك أثر الثنائيّات الضدّيّة المتشكّلة ضمن أنساق ضدّيّة في خلق المعنى في النصّ، ومن ثمّ لا ننظر إليها على أنّها شيء منفرد له جماله الخاص وإنّما بحسب إثارتها لمشاعر خاصة تتآزر مع البناء العام جميعه، كما أنّه لا يمكن الزعم بأن بعضها يتصل باللفظ، وبعضها يتصل بالمعنى،

(١) - المصدر نفسه، ص: ١٣٢ فما بعدها.
(٢) - المفارقة وصفاتها، ص: ٦٩.

فالمسألة تتصل بنسق لغويّ يؤدي إلى مدلول فنيّ محدّد أي أنّ اللفظ الآن يؤدي "إشارات" كان "قصد" الشاعر فيها أن يدفع بأدائه الفنيّ الخاص على أن يتحمل اللفظ قدرة تأتلف مع الدلالة الجديدة التي تتفجّر؛ لتشكّل انزياحًا على مستوى اللغة النمطيّة، بهدف الكشف عن إمكانات اللغة الشعريّة؛ لأنَّ الشِّعر في جوهره توتّر في اللغة والشكل، أو هو لغة التناقضات، وأنّ أسلوب المفارقة الشعريّة (Paradox poetry) انحراف لغوىّ يؤدى بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرّة ومتعدّدة الدلالات، وهى بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرّف وفق وعيه بحجم المفارقة. كما أنّها الطريقة الأمثل للتعبير عن كثير من الأفكار كنقطة انطلاق لاستكشاف الكون/ العالم الخارجي والداخلي النفسي. ومن هنا تبرز حرفيّة الشاعر بمجرّد اختراقه وتجاوزه اللغة النمطية المألوفة؛ ليؤسس نظامًا جديدًا ينبثق من داخل النصّ تتحرك فيه الدوال نحو مدلولات جديدة غير متوقعة.

وهكذا تزخر مصادرنا القديمة بالأساليب البلاغيّة التي تدخل في إطار مفهوم المفارقة بوصفها صيغة بلاغيّة وتقنيّة أسلوبيّة من الدرجة الأولى، مما يزيد من قناعتنا بأنّ هذا التراث مازال مُحاورًا يثير الدهشة، من جانبين: من حيث الشمول والعمق.

وقد أغنت الدكتورة نبيلة إبراهيم بحثها عن المفارقة بإيراد أقدم نصّ عربيّ ورد فيه مصطلح المفارقة، ويعود إلى الشيخ حسن الآلاتي – رحمه الله – في كتابه (ترويح النفوس ومضحك العبوس) الذي نُشر في عام ١٨٨٩ بقوله: "لما كان فنّ المفارقات فنًّا يُشار إليه بأطراف العصي، وتروح إليه الأرواح، وترمح نحوه الأشباح، وترتع النفوس في ميادين فدادين لطائِفِه، وتسبح في لُجج بحار كنائفه ولطائفه؛ لأنّه مَن ربح في هذا الزمان سوقُه، ونَفرت في الخافقين عروقُه، وقد اعتنى به كثير من المتقدّمين والمتأخّرين..."(١).

(١) ـ المفارقة، نبيلة إبراهيم، ص: ١٣٨ .

ومع ذلك ظنّ كثير من الباحثين أنّ مصطلح المفارقة – الذي بدا يظهر في أدبيات النقد العربيّ حديثًا، بعد ظهور ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة لكتاب (ميويك) (المفارقة وصفاتها) – مصطلح غربي؛ ولهذا ينبغي ألّا نتعجّل في إطلاق الأحكام وننساق وراء هذا الزعم إمّا بدافع ذاتي أو بانكسار معرفيّ. فلا شكّ في أنّ الواقع العلمي الذي يفرض منهجًا لا ينبغي أن يبالغ في الانبهار بإنجازات العقل الغربيّ الحديث، ويدفعنا إلى أن نغمض أعيننا ونصمّ آذننا أو ندر ظهورنا بالكليّة، أو بدرجات متفاوتة لإنجازات العقل العربيّ والبلاغة العربيّة؛ رغبة في التهوين من حجمه والتقليل من شأنه، أو على الأقل تحقيق ما يسمى بالقطيعة المعرفيّة مع التراث، بحجّة أنّنا عند الممارسات النقديّة نلجأ إلى المصطلحات والمفاهيم الوافدة.

وخلاصة القول: إنّ المفارقة ليست وسيلة لاستكمال فهمنا للحياة بحيث يمكن بحثها في الإطار المعرفيّ، بل إنّ المفارقة هي الحياة نفسها المليئة بما يعجز الإنسان عن فهمه، أو إخضاعه لمنطق العقل الإنساني. وعلى هذا النحو يستطيع كثير من النقاد اليوم أن يجدوا المفارقة تحت كلّ حجر.

وهذه المقولة، وإنْ كان فيها مبالغة واضحة، إلّا أنّها تعكس حجم المسألة، في أنّ أهمية المفارقة تكمن في ظهورها في مختلف الأفعال والأقوال والأفكار، وكلّ ما أنتجته الثقافات والحضارات، فهي ليست مقصورة على العالم الغربيّ، والدليل على ذلك ما أقرَّ به (د.سي.ميويك) نفسه حين قال: "ولو كانت المفارقة مقصورة بشكل رئيسي على العالم الغربيّ، كما حملني الاعتقاد حينًا (لكنّي لا أقرّ بذلك الآن) لكان ذلك أمرًا ذا أهمية بالغة"[1].

(١) - المفارقة وصفاتها، ص:١٠.

ومما سبق يمكننا أن نستنبط مفهومًا للمفارقة الشعريّة خلاصته: أنّها بنية أسلوبيّة بليغة تجنح إلى التفكير العقلي وتهدف إلى استثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة، والوصول إلى المعاني الخفيّة التي هي مرام الشاعر الحقيقي، وكلّما اشتدّ التضاد أو التنافر أو التناقض تكون المفارقة أشدّ وقعًا، والشاعر هو المفرّق بين المتعارضين في المظهر وواقع الحال، أو السطح والعمق، فضلاً عمّا يفضي إليه هذا التفريق، من هزء وسخريّة وتهكّم، وتلميح ومعان أخر، وذلك بصيغة فنيّة تستحوذ انتباهنا على مستوى الشكل والمحتوى، وتثير فينا إحساسًا بالمفارقة يستقطب القناعة، ويحقق التأثير والاستجابة والمتعة.

وتظل المباحث النظريّة السابقة مباحث عامّة ومجرّدة لا يتأكّد نفعها حتّى تختبر عمليًّا، ويدرس توظيفها في الأعمال الإبداعيّة المنظومة والمنثورة، فتكون النماذج المتخيّرة قادرة إمّا على دعم مستخلصات النظريّة والإضافة إليها أو على تعديلها والدعوة إلى مراجعتها. وفي الحالين معًا تظلّ النظريّة مع الإجراء في جدل.

وفي هذا الإطار وقع الاختيار على شعر جرير (٣٣-١١٤هـ) لأسباب أهمّها:

- أنّ اللغة الشعريّة أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الشاعر أو يفكّر أو يشعر أو يعتقد، ومن ثمّ علينا تناول الفرق بين ما يقوله ويفكّر وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. "وهذا بالضبط المجال الذي تنشط فيه المفارقة"(١).
- مكانته المرموقة في سماء الشعر القديم، فكان من أشهر شعراء العصر الأموي، وصنّفه ابن سلام (ت٢٣١هـ) إلى جانب الفرزدق

(١) - المرجع نفسه، ص:١٧.

والأخطل والراعي النميريّ في الطبقة الأولى من فحول الشعراء الإسلاميين[1]، وشغل هو وصاحباه الناس في حياته وبعد مماته، وكان المحور الذي دار حوله كلام النقاد، إذ هاجى خصميه ومن تشيع لهما من الشعراء، حتّى غدا حديث العامّة والخاصّة والقواد والأمراء والعلماء والمتأدّبين، كلّهم يَعْجَبُ له لوقوفه أمام شعراء كُثْر يحاولون أن ينهشوه، ويحاول أن يصرعهم في مجال الهجاء بمفارقاته اللاذعة التي فتح بها طريقًا جديدًا في الهجاء العربيّ، وسرعان ما كانت تنتشر بين الناس وتتناقلها الألسنة وتذيع في الأمصار لجدّتها وطرافتها. فقد تجلَّت في شعره إلى الحدّ الذي شكَّلت فيه ظاهرة فنية جديرة بالدرس والتحليل.

وقد ورد في البيان والتبيين والأغاني: أنّ الأخطل لما بلغه تَهاجِي جرير والفرزدق قال لابنه مالكٍ، وهو أكبر ولده وبه كان يُكْنى: انْحَدِرْ إلى العراق حتّى تسمع منهما وتأتِيَني بخبرهما. فانحدر مالكٌ حتّى لقيهما وسمع منهما ثم أتى أباه. فقال له: كيف وجدتهما؟ قال: وجدتُ جريرًا يغرِف من بَحْر، ووجدت الفرزدق ينحِت من صَخر. فقال الأخطلُ: الذي يغرِف من بحرٍ أشعرهُما[2].

ولعل الأخطل أصاب جانبًا من الحقيقة لأنّ الشاعرين يقفان على طرفي نقيض من حيث رقّة الصياغة وعذوبة اللفظ وجزالة الشعر رغم أنّهما من قبيلة واحدة هي قبيلة (تميم). أما شعريًّا فقد وصل جرير إلى مرتبة متميّزة لا تقلّ عن مرتبة الفرزدق بل قد تفوقها. وأكبر دليل على ذلك اعتراف الخصوم وأصحاب الصناعة بهذا التفوق.

---

(١) - طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قراه وشرحه: محمود محمد شاكر، نشر: دار المدني، جدة، ١٩٨٠م، ٢/ ٢٩٧ فما بعدها.

(٢) - البيان والتبيين، ١١٧/٢، ٢٧٣/٢. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، ط:٣، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨م، ١١/ ٤١.

فعندما اجتمع الفرزدق والأخطل، قال له الأخطل: والله إنَّك وإيّاي لأشعرُ منه (أي جرير) ولكنّه أُوتِي من سَيرِ الشعر ما لم نُؤتَه؛ قلت أنا بيتًا ما أعلم أنَّ أحدًا قال أهجَى منه، قلت:

قَومٌ إِذَا اسْتَنْبَحَ الأضيافُ كلبَهُمُ		قالوا لأُمِّهِمُ: بُولِي على النَّارِ

فلم يَرْوِه إلَّا حُكماء أهل الشعر. وقال هو:

وَالتَّغْلِبِيُّ إِذَا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى		حَكَّ اسْتَهُ وَتَمَثَّلَ الْأَمْثَالا

فلم تبقَ سُقاة ولا أمثالُها إلَّا رووْه. فقَضيَا له أنَّه أَسْيَرُ شعرًا منهما[1].

وروي عن جرير أنّه قال: لقد قلت بيتًا في بني تغلب لو أنَّ أحدَهم نهشَتْهُ أفْعى في استه ما حَكَّها[2].

وإذا احتكمنا إلى الشاعر مرْوان بن أبي حفصة نجده يقول:[3]

ذَهَبَ الفَرَزْدَقُ بالفَخَارِ، وإنّما		حُلْوُ الْقَصِيدِ وَمُرُّهُ لِجَرِيرِ

ويبدو أنّ هذه الأحكام وغيرها قد فتحت مسالك البحث في شعره وكيّفت وجوه التعامل معه والتمس فيها النقاد ما تدبّروا به آراءهم في الشعر، وجرّبوها في ضوء شعره فأقرّوا بأنّ له طريقة في الشعر يتميّز بها فنّه عمّن سواه.

والحقّ، أنّنا حين نتملى أمارات هذا الفنّ، ونتوخّى بواعثه الحقيقيّة في شعر جرير فلا شكّ أنّنا سنصطدم – من الوهلة الأولى – بالعديد من الدوافع النفسيّة الكامنة في شخصيّة الشاعر. وهي تمثل المحرّض الأوّل والدافع الأهم في انتشار المفارقة في حياته وفنه على السواء، فضلاً عن

(١) - الأغاني، ٢٢٨/٨. وراجع أيضا: العمدة، ١٨١/٢.
(٢) - البيان والتبيين، ٨٣/٤. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، ط:٤، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧م، ١٣٣/١١.
(٣) - شعر مروان بن أبي حفصة، جمع وتحقيق: حسين عطوان، ط:٣، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٢م، ص: ٥٥.

المقتضيات الفنيّة والأدبيّة التي تتطلبها ساحة النزال والمعترك القائم بينه وبين خصومه من الشعراء.

وأولى المفارقات التي تتجلّى في حياة جرير ضعة نسبه؛ فقد كان أبوه وضيعًا خاملاً لا يمتّ للشّرف والسيادة بسبب، وعشيرته ليست بذي شأن بل لا تكاد يكون لها ذكر إذا ما ذُكرت القبائلُ والعشائرُ، ومع ذلك فقد أطاح بثمانين شاعرًا في زمانه كلّ واحد منهم له نصيبه في الشّعر العربي. واسمعه ماذا يقول عندما سأله أحدهم: "مَنْ أشعرُ الناس؟ قال له: قُمْ حتّى أعرّفكَ الجواب؛ فأخذ بيده وجاء به إلى أبيه عطيّةِ وقد أخذ عَنزًا له فاعتقلها وجعل يَمَصُّ ضَرْعَها، فصاح به: اخرجْ يا أبَتِ؛ فخرج شيخٌ دَميمٌ رَثٌّ الهيئة وقد سال لبنُ العَنْز على لحْيته؛ فقال: ألا تَرى هذا؟ قال: نعم، قال: أوَ تعرفُه؟ قال: لا، قال: هذا أبي. أفتَدْري لِمَ كان يشرب من ضَرْعِ العَنْز؟ قلت: لا. قال: مَخافةَ أن يُسمعُ صوتُ الحَلْب فيُطلبَ منه لبن. ثم قال: أشعرُ الناس مَنْ فاخَرَ بمثلِ هذا الأب ثمانينَ شاعرًا وقارَعهُم به فغلبَهم جميعًا"(١).

وينبغي ألّا نغفل هذا الجانب الاجتماعيّ في تحليل شخصيته، فهو – لا شكّ – العامل الأهمّ في تفسير ظاهرة المفارقة تفسيرًا اجتماعيًّا. فيما يُعَدُّ جريرًا مثالاً للديمقراطيّة الشعبيّة البسيطة، التي حاولت أن تأخذ مكانها في مجتمع تسيطر عليه (الارستقراطيّة) الغنيّة التي كان يمثّلها الفرزدق وتوارثتها القبائل العربيّة منذ الجاهليّة، وفي ذلك يقول أحد الباحثين: "ولا شك أنّ جريرًا قد أعدّته أجيال وأجيال منذ القدم، ليقوم بما أراده مجتمعه وذلك لأنّ أجداده منذ القدم قد تسلسل فيهم هذا الشعور بالظلم الاجتماعي

(١) - الأغاني، ٣٦/٨ فما بعدها. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، ط:١، دار صادر، بيروت، ١٩٧١م، ٣٢٣/١ فما بعدها.

فأخذ ينتقل من أب إلى ابن إلى حفيد، حتى تبلور في مثل هذا الشاعر الذي منحه الله جهازا عصبيًّا حساسًا انتقلت إليه الآلام بالوراثة منذ قديم الزمان فكانت عود الثقاب الذي أشعله بالسخرية، يحاول بها تضخيم عيوب هذه الطبقة التي تزعم لنفسها العظمة والمجد، وبأقدامها تدوس بقية أفراد المجتمع الضعيفة معتمدة على أن ما تحفل به من عيوب قد ستره المجد الزائف"[1].

فلا شكّ في أنّه لم يكن يلفى في قومه مفاخر تؤثر فتذكر!! وحين رنا إلى ذاته وجد أنّه قصير القامة، وربّما مال إلى القبح، والقامة متصلة أبدًا بالماهيّة، وصاحب القامة القصيرة إنّما ينهض من دونها وكأنّما ينهض من تحت أنقاضه ومن دون قدره. وإذا ما تضافرت قماءة الجسد وقماءة الحسب والمحتد فإنّ المرء يصارع من ذاته حتميّة القدر وصخرة الإحساس بعقدة النقص والهوان؛ فيرتد من ذلك كلّه حالة إملاق لا تطيب نفس المرء معها إلّا بأن تدع القبح وكأنّه قدر عام يشتمل على الأحياء والأشياء. وهو حين يقدّر له ذلك تطمئن نفسه وتأنس ويجد أنّه لم يعد نغمًا ناشزًا وإنّما النشاز في الكون والناس كلّهم؛ ولهذا كان الهجاء بالنسبة لجرير يدرّ له من معين أسود كالح في نفسه ومن بئر هاوية سحيقة مركومة في وعيه ولا وعيه. كما كان فعل وجود وإباء بالثأر وحالة من أحوال التعرّض والتكافؤ؛ لذا نراه يجعل من لهيب الحرف قافية، ومن المفارقة وطنًا للقصيدة، فيقول:[2]

أَعَدَّ اللَّهُ لِلشُّعَرَاءِ مِنِّي　　صَوَاعِقَ يُخْضِعُوْنَ لَهَا الرِّقَابَا

وقوله:[3]

أَعْدَدْتُ لِلشُّعَرَاءِ سُمًّا نَاقِعًا　　فَسَقَيْتُ آخِرَهُمْ بِكَأْسِ الأَوَّلِ

---

(١) - جرير:حياته وشعره، نعمان محمد أمين طه، ط: ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م، ص: ٣٣١.

(٢) - ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، ط:٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م، ص: ٨١٩.

(٣) - المصدر نفسه، ص: ٩٤٠.

ولما سمع الراعي النميريّ قوله في البعيث المجاشعيّ:[1]

وَعَاوٍ عَوَى مِنْ غَيْرِ شَيْءٍ رَمَيْتُهُ   بِقَارِعَةٍ أَنْفَاذُهَا تَقْطُرُ الدَّمَا
خَرُوجٍ بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ كَأَنَّهَا   قَرَى هُنْدُوَانِيٍّ إِذَا هُزَّ صَمَّمَا

ارتاع له، وأقرّ بتفوّقه قائلاً: قاتله الله، لو اجتمعت الجنّ والإنس ما أغنوا فيه شيئًا. لعن اللّه من يلومني أن يغلبني مثل هذا![2].

وماذا عساه أنْ يفعل إزاء اللهجة المتعالية، ونبرة الفخر المتطاولة من قِبَل الفرزدق وغيره سواء في فخرهم أو هجائهم، وهو مهيض الجانب لا يملك من مثل هذه الأسباب شيئًا إلا أن يلجأ إلى مصادر تعويضية ممثلة في رصد المثالب التي ينوّع فيها، ويولّد منها ويوردها في سياق من السخرية اللاذعة فضلاً عن المبالغة في تصويرها، فيقول:[3]

عَوَى الشُّعَرَاءُ بَعْضُهُمُ لِبَعْضٍ عَلَيَّ، فَقَدْ أَصَابَهُمُ انْتِقَامُ
كَأَنَّهُمُ الثَّعَالِبُ حِينَ تَلْقَى هِزَبْرًا فِي الْعَرِينِ لَهُ انْتِحَامُ
إِذَا أَوْقَعْتُ صَاعِقَةً عَلَيْهِمْ رَأَوْا أُخْرَى تَحَرَّقَ فَاسْتَدَامُوا
فَمُصْطَلَمُ الْمَسَامِعِ أَوْ خَصِيٌّ وَآخَرُ عَظْمُ هَامَتِهِ حُطَامُ

كلّ هذا يؤكّد أنّ قناة شعره لا تلين، وقوافيه مسافرة غازيّة، تهتدي وتجور، مغيرة على خصومه ترميهم بالصواعق زورًا وبهتانًا وتستأصلهم استئصالاً؛ لذلك حقّ له أن ينذر ويهدّد ويتوعّد ببصر نافذ وشعور حاد إذا احتدم يكون كالبركان الهائج الذي يقذف الحمم، وإذا ضرب كانت ضربته خاطفة موجعة شديدة اللذع والإيلام، ويزيد على ذلك كلّه المفارقة الساخرة،

---

(١) - المصدر نفسه، ص: ٩٨٠.
(٢) - اخبار ابي تمام، ابو بكر الصولي، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرين، طبعة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د/ت)، ص: ١٨٠. وراجع ايضا: الأغاني، ٨/ ٨ فما بعدها، وزهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ط:١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠١م، ١/ ٤٩.
(٣) - ديوانه، ص: ٢٨٠ فما بعدها .

فيجعل المهجوّ ضُحْكةً يُتفَكَّهُ به ويصوّره تصويرًا "كاريكاتوريًّا" يبعث على الضحك ويزيد كلامه لذعًا.

ولذلك رأت نبيلة إبراهيم أنّ المفارقة ينبغي "أن تكون سلاحًا للهجوم الساخر أو تكون أشبه بستار رقيق يشفُ عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أرادت المفارقة ظهوره لعالمنا الواقعي وقلبته رأسًا على عقب، وربّما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحيّة لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك"(١).

ثم تأتي واقعية النقائض، وطبيعتها الموضوعية لتشكل عاملًا قويًا في لجوء الشاعر إلى تقنية المفارقة المحمّلة بعناصر السخرية، ذلك لأنّها تختلف اختلافًا كبيرًا عن الهجاء في الجاهلية حيث كان الشعراء يخوضون معارك كلامية تراق فيها الدماء، ويتصدّون لنزاعات هم فيها ألسنة قبائلهم، والأسلحة المشرعة في وجه الأعداء بقصد الانتقام والتشفي والثأر والاعتداء، أما النقائض بين جرير والفرزدق وغيرهما من الشعراء فكانت نوعًا من المفاخرة والمهاجاة لا تبلغ أن تثير الأحقاد أو تؤجج العداء بل "هي عمل يُراد به – قبل كل شيء – تسلية الجماعة العربية الجديدة في البصرة، حيث تكوّن المجتمع العربي هناك في شكل مدينة لأول مرة في تاريخ القبائل التي نزلت البصرة"(٢).

ولعل في اختيار أبيات من قصيدته "الدامغة" ما يفصح عن مدى قدرته على توظيف هذه التقنية في إنتاج دلالات مدهشة وعجيبة، وذلك حين يقول في سياق هجائه للراعي النميريّ:(٣)

أنا البازِي المُدِلُّ عَلَى نُمَيْرٍ أُتِحْتُ مِنَ السَّماءِ لَها انْصِبابا

(١) - فن القص بين النظرية والتطبيق: ص ١٩٨.
(٢) - التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ط: ٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧م، ص: ١٨٢.
(٣) - ديوانه، ص: ٨١٩ فما بعدها.

إذا عَلِقَتْ مَخالِبُهُ بِقِرْنٍ أصابَ القَلْبَ أَوْ هَتَكَ الحِجابا
وَلَوْ وُضِعَتْ فِقاحُ بَنِي نُمَيْرٍ عَلَى خَبَثِ الْحَدِيدِ إذاً لَذابا
وَلَوْ وُزِنَتْ حُلُومُ بَنِي نُمَيْرٍ عَلَى الْمِيزانِ ما وَزَنَتْ ذُبابا
فَغُضَّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِن نُمَيْرٍ فَلا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلا كِلابا

فإذا عرفنا أنّ الراعي النميريّ كان يقضي للفرزدق على جرير ويفضله في مثل قوله:[1]

يَا صَاحِبَيَّ دَنَا الْأَصِيلُ فَسِيرَا غَلَبَ الْفَرَزْدَقُ فِي الْهِجَاءِ جَرِيرا

وإذا عرفنا أنّ عادة الجمهور في المربد أن "يتحرك من شاعر إلى شاعر، وخاصة حين يحاول شاعر أن يردّ على ما رمَى به شاعرٌ قبيلتَه، فيشتدّ الحماس عند القبيلة وعند الجمهور المحتشد، ويشتدّ الصفير والتصفيق، ويتجمّع الناس من كلّ مكان؛ لينظروا ما هو صانعٌ بخصمه"[2] مستخدمًا أحد الأسلحة المؤثرة على الخصم، المحمّلة بطابع السخريّة والتندّر وحبّ الفكاهة، وفي الوقت نفسه تكون جاذبة لميول الجمهور المستمع مشبعة لرغباته.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما رواه صاحب الأغاني بصدد هذه النقيضة، إذ قال: "لما أصبَحَ جرير، وعرَفَ أنَّ النَّاسَ قد جلسوا في مجالسهم بالمِرْبَد، وكان يعرِفُ مجلسَه ومجلسَ الفرزْدَق دعا بدُهْنٍ فادَّهَنَ وكَفَّ رأسَه، وكان حسنَ الشَّعر، ثم قال: يا غلام، أَسْرِجْ لي، فأَسْرَجَ له حِصانًا، ثم قصد مجلسَهم {مجلس الفرزدق ومعه الراعي}؛ حتّى إذا كان بمَوْضِعِ السَّلام قال: يا غلامُ، ولم يسلِّم، قُلْ لعَبَيْدٍ ابعَثَكَ نِسْوَتُكَ تَكْسِبُهُنَّ المالَ بالعراق؟ أما والذي

(١) - ديوان الراعي النميري، جمعه وحققه: راينهرت فايبرت، ط: المعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة، بيروت، ١٩٨٠م، ص: ١٣٩.
(٢) - التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص: ١٦٤.

نَفسُ جريرٍ بيده لتَرْجِعَنَّ إليهنَّ بِمَيْرٍ يَسُوءهنَّ ولا يَسُرّهنّ، ثم اندفع فيها فأنشدها، فنكَس الفرزدقُ والراعي، وأرَمّ القومُ، حتّى إذا فرغ منها سار وثبت الراعي ساعةً ثم ركب بغلتَه بِشَرٍّ وعُرٍّ وخَلَّى المجلسَ"[1].

وإذا علمنا أنّ الراعي ينتسب إلى بني نمير بن عامر بن صَعْصَعة، "أحدُ جَمرات العرب وأشرف بيوت قيس بن عيلان بن مضر. وجمرات العرب ثلاثة؛ وإنّما سُمُّوا بذلك؛ لأنّهم مُتَوافرون في أنفسهم، لم يُدْخِلوا معهم غيرهم؛ والتجمير في كلام العرب: التجميع. وهم: بنو نمير بن عامر، وبنو الحارث بن كعب، وبنو ضبَّة بن أد. فطفئت جمرتان، وهما بنو ضبَّة؛ لأنّها حالفت الرباب، وبنو الحارث؛ لأنّها حالفت مَذْحِج، وبقيت نمير لم تحالف؛ فهي على كَثْرَتها ومَنَعَتِها. وكان الرجل منهم إذا قيل له: ممَن أنْتَ؟ قال: نميريّ كما ترى! إدلالاً بنَسَبِه، وافتخارًا بمنصبه، حتّى قال جرير قصيدته ... فصار الرجل منهم إذا قيل له: ممن أنت؟ يقول: عامريّ، ويكنّى عن نمير"[2].

وإذا تعمّقنا في أبعاد الأمر بالحياء ودلالته " غُضّ الطرف" ثم تعليله للأمر بأنّه من نمير، وهنا تكمن المفارقة! وإذا تأمّلنا الفخر، ثم فنّ التقديم في كعب، وفنّ الحذف قبل كلاب. وإذا استصحبْنا مع هذا البيت أخًا له لا يقلّ فخامة عنه:[3]

إِذا غَضِبَتْ عَلَيكَ بَنُو تَميمٍ		حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمُ غِضابا

إذا فعلنا ذلك كلّه، ربّما استطعنا أن نتفهّم لماذا وقعت المفارقة؛ فكأنّ هذه القصيدة الدامغة أفحمت خصمه، وكانت شؤمًا علي بني نمير. ومن ثمَّ

---

(١) - الأغاني، ٢٣/٨.
(٢) - زهر الآداب وثمر الألباب، ٤٧/١. قال الأبشيهي:" كان الرّجلُ من نُميرٍ إذا قيلَ له: ممّن الرّجل: يقولُ: من نُمير وامال بها عُنُقه فلمّا هجاهم جرير... صار إذا قيلَ لأحدهم: ممّن الرّجل؟ يقول: من بَنِي عامر. وما لقيت قبيلة من العرب بهجْوٍ ما لقيت نُمير بهجو جزير". ينظر: المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، إشراف المكتب العالمي للبحوث، ط: دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٢م، ٣٤٨/١.
(٣) - ديوانه، ص: ٨٢٣.

يتأكد لدينا أنَّ العامل الاجتماعي يشكل أَحد الأسباب القوية التي ولدت حقدًا دفينًا في نفس الشاعر حتى دفعه إلى استخراج كل مثلبة. ورصد كل عورة يمكن أن تنقص من قدر هذه الطبقة؛ وخاصة العيوب الأخلاقية والجسدية.

ومن هنا يمكننا القول إن هذه النقائض لم تكن سوى هذا الفن الجديد الذي وجدت فيه البصرة بغيتها من اللهو والتسلية وقطع الفراغ وصورة من التباري الشعبي على مسرح (المرْبد) الكبير، حيث كانت تختلف إليه القبائل والجماهير، وتتحلَّق حلقات للاستماع إلى الشعراء وبخاصة إلى ما يحدث بين جرير والفرزدق، الأمر الذي يسمح بخلق هذه المفارقات في سياق من السخرية والفكاهة والتندر سعيًا إلى إرضاء الجماهير المتحلِّقة والمستمعة، التي غالبًا ما تقطع عملية التناشد بين الشاعرين بالإعجاب والتصفيق.

ويمكننا أن نضيف إلى ما سبق العامل الشخصي المتمثل في الطبيعة الفنية التي تتمتع بها شخصية جرير، وتكتسب من الخواص الذاتية الرقّة والدماثة ولين الطابع، الأمر الذي أكسب هذه الشخصية نفسية أقرب إلى طابع السخرية والتندر وحب الفكاهة والقدرة على تسخيرها لتكون أحد الأسلحة المؤثرة على الخصم، والجاذبة لميول الجمهور المستمع.

ومن ثمّ يتبيّن لنا وجاهة الرأي السابق، فالمفارقة تكشف عمّا بداخل الإنسان من أشياء تتناقض مع بعضها بحيث تبدو هذه الشخصيّة – الضحيّة – شخصيّة متناقضة متضاربة؛ مما يجعلها موضع السخريّة والضحك.

وإذا شئت أن تتبين سحره في مفارقاته الغزليّة أخذت هذين البيتين اللذين سارا كل مسير، وقد عُدَّ أولهما أنسب بيت قالته العرب:[1]

إنَّ العُيُونَ الَّتِي في طَرْفِهَا مَرَضٌ قَتَلْنَنا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلانَا

---

(١) - المصدر نفسه، ص: ١٦٣.

يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حَتَّى لاَ صِرَاعَ بِهِ   وَهُنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ أَرْكَانَا

رأيت أنَّ سحرهما إنّما جاء من بديع نظمهما، ومن هذه المفارقة القائمة على المقابلة بين القتل والحياة، والقوة والضعف. فهذا الجمال ذاته الذي تخطّفه وغنّاه أجمل الغناء وحنّ إليه أعمق الحنين، كان يتبدى عبر قصائده كلّها أو جلّها ضربًا من السراب ومن أحوال التحرّق أو اللوعة والقريب النائي والممكن الشبيه بالمستحيل. وفي قلب اللقاء الطارئ في عرض الحياة كانت أحوال الفراق الدائم تهتك كل سعادة وتخلع ظلّها الكالح على كلّ لحظة من النشوة. والمرأة الجميلة ذاتها استحالت في نفسه أخيراً إلى مشاعر سوداء من الوجد الدائم والألم الذي يسببه طول المطل والخُلْف. ولست تراه إلا باكيًا الفراق والخدعة والقرب الشبيه بالنأي وتلك اللهفة الملهوفة لشيء يقع بين يديه، وهو لا يقع منه إلّا على لوعة تتمطى حتّى لتغمر الآفاق والأرض كلّها بالحنين والندم والألم، على شاكلة قوله:(١)

وَإِذَا وَعَدْنَكَ نَائِلاً أَخْلَفْنَهُ، وَإِذَا طُلِبْنَ لَوَيْنَ كُلَّ غَرِيمِ
يَرْمِينَ مِنْ خَلَلِ السُّتُورِ بِأَعْيُنٍ   فِيهَا السَّقَامُ وبَرْءُ كُلِّ سَقِيمِ

فالتعارض القائم بين (القتل) و(الحياة) و(القوة) و(الضعف)، و(الوعد) و(الخُلْف) و(الطلب) و(التسويف)، والتقابل بين المواقف يخلق مفارقة حادة تصدم المتلقّي، وتخلخل ما استقرّ في ذهنه بهذه الصورة المتناقضة التي تتعارض مع الحقائق الموضوعية وتنقلب فيها المفاهيم، حين يصبح الجمال نعمةً ونقمةً في آن، ويتحول الداء دواءً والسقم شفاءً، الأمر الذي يثير حيرة المتلقي ودهشته، ويثر تساؤله، إذ "كَيْفَ يكون الدَّاء دَوَاءً والسقم شِفَاءً؟ فَإِن هَذَا قَدْ يُوجد معنى وَيستَعْمل لفظا، ... إِذَ كَانَ الْفرق بَيْنَ هذَيْن الْقَوْلَيْنِ لطيفًا جدًّا، وكَانَ بَيْنَهُمَا من بَعْض الْوُجُوه تناسب وَشبه تقَارب.

---

(١) - المصدر نفسه، ص: ٦٥٤ فما بعدها.

لمّا كَانَ من الْأَشْيَاء مَا يكون عِنْدَ قَلِيل أَجْزَائِهِ مَنْفَعَة جسيمة أَوْ مضرَّة عَظِيمَة، كالدرياق والسم بولغ فِي الْعبارَة عَنِ الْمَنَافِع بهَا لاشتهار هَذَا الْمَعْنى"[1]، ... "ولَيْسَ بمنكر أن يكون الشَّيء يُدْوِي شَيْئًا وَيُدَاوِي غيره، وَيَنْتَفِع بِهِ فِي بَعْض ويستضر فِي بَعْض"[2].

غير أنَّ عبارتي الشاعر جاءتا لتكسرا حاجز التوقّع، وتخالفا المألوف بهذه الصورة التي تنطوي على مفارقة عجيبة إذ العضو الواحد/ العين قادر على فعل الشيء ونقيضه؛ ولذا انقلبت فيها المفاهيم، وفقدت منطقيتها، وتغيّرت طبيعة الإنسان، وتحوّلت من خلال الرؤية والموقف الشعوري إلى ما يناقض ذلك، ولعلّ في قَولِ ابْن الرُّومِيّ ما يضارع هذا من وَجه:[3]

عَيْنِي لِعَيْنِكَ حِيْنَ تَنْظرُ مَقْتَلُ   لَكِنَّ عَيْنَكَ سَهْمُ حتفٍ مُرْسَلُ

وَمِن العجائِبِ أَنَّ مَعْنىً وَاحِدًا   هُوَ مِنْك سهمٌ وَهُوَ مِنِّي مَقْتَلُ

ويمكن القول هنا إنّ وعي الذات بهذا التخلخل والتناقض وانقلاب سلم القيم في الواقع الموضوعي هو الذي عمق حس الأزمة، وزاد من مسافة التوتّر لدى الشاعر والمتلقّي، مما انعكس في هذه البنية الشعريّة التي تقوم على هذه التقنية بوصفها مظهرًا من مظاهر التعبير الذي يكسب التجربة جماليّة تستثير وعي المتلقّي، وتستفزّه لإدراك الدلالة فيما وراء السطح، ذلك -كما يقول النقاد - إنّ الميزة الأساس في المفارقة هي التباين بين الحقيقة والمظهر، فقد حملت هذه العبارة مفارقة عجيبة؛ لأنّ فيها ما يتعارض مع

---

(١) - الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، لأبي الفرج المعافى بن زكريا النهرواني الجريري، تحقيق: محمد مرسي الخولي وإحسان عباس، ط:١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٣م، ١/ ٢٢٠ فما بعدها.
(٢) - المصدر نفسه، ١/ ٢٢٥.
(٣) - ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، ط:٣، دار الكتب القومية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ٥/ ١٩٤٥.

الطبيعة البشرية في بعدها النفسيّ، وهو ما يشكّل مفاجأة للمتلقّي تصدم توقّعه وتستثير فضوله على نحو يحقق التواصل والتفاعل مع النص، سعيًا إلى ملء الفجوة الحاصلة، وإدراك المعنى الخفي الذي يحرك هذه المفارقة. لقد وجدت ذات جرير الشاعرة - التي فقدت انسجامها مع الواقع، وبدت ضحية مفارقاته وتناقضاته – في الشعر مجالاً تبحث فيه عن الحل، وتحقق الانسجام، عن طريق هذه الظاهرة التعبيرية، التي تجمع بين المتقابلات، وتجاور بين المتناقضات، بصورة تخالف الواقع، وتخلق موقفًا إيحائيًا يؤدي وظيفة اجتذاب المتلقّي للتواصل والتفاعل مع النص.

ومن المفارقات المليحة المتناهية في الملاحة والإبداع قول جرير في بني حنيفة:[1]

أَبْنَاءُ نَخْلٍ وَحِيطَانٍ وَمَزْرَعَةٍ سُيُوفُهُمْ خَشَبٌ فِيها مَسَاحِيها

قَطْعُ الدِّبارِ وَأَبْرُ النَّخْلِ عَادَتُهُمْ قِدْمًا فَما جاوَزَتْ هَذا مَساعِيها

لَوْ قُلْتَ أَيْنَ هَوادِي الْخَيْلِ ما عَرَفوا قَالُوا لأَذْنَابِها هذِي هَوادِيها

فأول ما يلفت انتباه المتلقي في هذه البنية المرجعية ويخرق مرجعيته هو تلك المفارقة العجيبة التي تكسر التوقع، باعتمادها على عنصر المباغتة والمفاجأة، من خلال هذا التعارض والتناقض والتقابل الذي بنى عليه الشاعر عبارته، ويوحي بمستويات الدهش والذعر وما يحمله من دلالات فيما وراء الظاهر، مما يؤدي إلى استفزاز وعي المتلقي لإدراك المعاني الخفية التي تنطوي عليها هذه المفارقة الساخرة التي تعتمد على توجيه النص نحو نقد الواقع؛ لذا فإنها تقوم "على أساس الانتقاد للرذائل الحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، كما لو كانت عملية الرصد أو المراقبة لها، تجري من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، والتقليل من

(١) - ديوانه، ص: ٥٤٤.

قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية"[١].

ومن هنا فالسخرية وثيقة الصلة بالمفارقة وبالسياق الذي ترد فيه والطريقة التي يعرض بها الكلام لإصابة الغرض المقصود سواء عن طريق الإيجاز أو الإجمال، وما تشفُّ عنه من معنى الاحتقار والاستصغار أو ما يحمل في طياته محاولة الكشف والتعرية والتلميح الخفي في الوقت نفسه، على شاكلة قول جَرِيرٍ في التَّيْمِ:[٢]

أَتُوعِدُنا وتَمْنَعُ ما أَرَدْنا وَنَأْخُذُ مِنْ وَرائِكَ ما نُرِيد
وَيُقْضَى الْأَمْرُ حِينَ تَغِيبُ تَيمٌ وَلا يُسْتَأْذَنُونَ وَهُمْ شُهُودُ
وَلا حَسَبٌ فَخَرْتَ بِهِ كَرِيمٌ وَلا جَدٌّ إِذا ازْدَحَمَ الْجُدُودُ
لِئامُ العَالَمِينَ كِرامُ تَيمٍ وَسَيِّدُهُمْ وَإِنْ زَعَمُوا مَسُودُ
وَإِنَّكَ لَوْ لَقِيتَ عَبِيدَ تَيْمٍ وَتَيْمًا قُلْتَ أَيُّهُمُ الْعَبِيدُ
أَرَى لَيْلاً يُخالِفُهُ نَهارٌ وَلُؤْمُ التَّيْمِ ما اخْتَلَفا جَدِيدُ

وقوله:[٣]

أَعْرابُكُمْ عَارٌ عَلَى حُضَّارِكُمْ وَالْحَاضِرُونَ خَزايَةُ الأَعْرَابِ
قَوْمٌ إِذا حَضَرَ المُلُوكَ وُفُودُهُمْ نُتِفَتْ شَوارِبُهُمْ عَلَى الْأَبْوابِ

وقال جرير لقد هجوتُ التَّيمَ في ثلاث كلمات ما هجا فيهنَّ شاعر شاعرًا قبلي، قلتُ:[٤]

مِنَ الْأَصْلابِ يَنْزِلُ لُؤْمُ تَيمٍ وَفِي الْأَرْحَامِ يُخْلَقُ وَالمَشِيمِ

(١) - الفكاهة والضحك رؤية جديدة، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة (٢٨٩)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ، يناير ٢٠٠٣م، ص ٥١.
(٢) - ديوانه، ص: ٣٣٢.
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٦٢٩ .
(٤) - ديوانه، ص: ٥٨٧ ، والأغاني، ٨/ ٦ .

وقوله في بني نمير:(١)

وَلَو وُزِنَتْ حُلُومُ بَنِي نُمَيْرٍ　　　عَلَى الْمِيزَانِ ما وَزَنَتْ ذُبَابا

وقوله:(٢)

وَلَوَ انَّ تَغْلِبَ جَمَّعَتْ أَحْسَابَهَا　　　يَوْمَ التَّفاضُلِ، لَمْ تَزِنْ مِثْقَالا

وفي هذا السياق يأتي المسلك الفني المدون في دلالة السخرية، والتي يصوغها في قالب من المفارقات المضحكة وصور من المعاني الفكهة، فتبعثْ بتأثيرها على الضحك والابتسام أكثر منه إيلامًا وتأثيرا على الإحساس والمشاعر، وغالبًا ما يورد هذه الدلالة في صور مركبة، وحين يستجمع المتلقي دلالتها، تغلبه سخريتها ويتمادى في الضحك. فنراه حين يَرسم صورةً ساخرةً لبخل بني تغلب يبتكر صورة متحركة يسهل على الذهن اختزالها فيستدعيها القارئ متى شاء، وذلك مثل قوله:(٣)

وَالتَّغْلِبِيُّ إِذَا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى　　　حَكَّ اسْتَهُ وَتَمَثَّلَ الْأَمْثَالا

وليس ثمة مفارقة تبعث على الضحك كما نجد في هذا التصوير الذي بلغ مبلغًا كبيرًا من السخرية إلى الحد الذي اتخذه الناس مثلا شرودا وذلك حين هدّد الفرزدق بقتل (مربع) – راوية جرير – فرد عليه بقوله:(٤)

زَعَمَ الفَرَزْدَقُ أَنْ سَيَقْتُلُ مِرْبَعًا!　　　أَبْشِر بِطُولِ سَلامَةٍ يَا مِرْبَعُ

وعندما تعرَّض له أعور بني نبهان بالهجاء، ردَّ عليه بقوله:(٥)

وَأَعْوَرَ مِنْ نَبْهَانَ أَمَّا نَهَارُهُ　　　فَأَعْمَى وَأَمَّا لَيْلُهُ فَبَصِيرُ

وقوله:(٦)

نَكَحْتُ عَلَى الْبَعِيثِ وَلَمْ أُطَلِّقْ　　　فَأَجْزَأْتُ التَّفَرُّدَ وَالضِّرَارَا

(١) - ديوانه، ص: ٨٢١.
(٢) - المصدر نفسه، ص: ٦٥.
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٥٢.
(٤) - المصدر نفسه، ص: ٩١٦ .
(٥) - المصدر نفسه، ص: ٨٧٧ .
(٦) - المصدر نفسه، ص: ٨٨٨ .

نَشَدْتُكَ يا بَعِيثُ لَتُخْبِرَنِّي أَلَيْلاً...[1] أُمّكَ أَمْ نَهَارا

ولا شكّ في أنَّ هذا اللون من المفارقة اللفظيّة يكون فيها المعنيان الظاهر والباطن في مواجهة مباشرة، لأنَّ الشاعر يتعمدها، ويخطّط لها، ويكون المعنى فيها ظاهرًا واضحاً، ولا يتسم بالغموض وذا قوة دلالية مؤثرة، وكثيرًا ما يكون المعنى فيها هجوميًّا؛ لأنَّ الشاعر عندما يذيع ما رآه من نقص في المهجو للناس فإنَّه يخيّل للمهجو أنَّ جميع الناس يصدقونه فيما قاله وفيما سيقوله عنه وهذا أشدّ إيلاماً له؛ لأنّه يشعره بقمّة الانحطاط والسخريّة ويوقع في نفسه الأذى؛ لذا ركّز جرير على الصورة الكاريكاتورية التي يبتكرها في سياق من التصوير الفني الساخر لتمثل أحد الوسائل الفنية المهمة في تحقيق عنصر المفارقة في شعره، حيث تتجلى فيها معالم الدقة والتصوير والإيجاز، فنراه يرسم له شكلاً مضحكاً في قوله:[2]

لَقَدْ وَلَدَتْ أمُّ الفَرَزْدَق فاجِرًا وَجاءَتْ بِوَزْوَازٍ قَصِيرِ الْقَوائِمِ

وَما كانَ جَارٌ لِلْفَرَزْدَق مُسْلِمٌ لِيَأْمَنَ قِرْدًا، لَيْلُهُ غَيْرُ نَائِمِ

يُوَصِّلُ حَبْلَيْهِ إذا جَنَّ لَيْلُهُ لِيَرْقَى إِلَى جَارَاتِهِ بِالسَّلالِمِ

ويبدو أن الخطاب التهكّميّ الساخر يعدّ أسلوبًا خصبًا لنمو المفارقات وتكاثرها وسلاحًا فعالًا من أسلحة المفارقة اللفظيّة ومفارقة السلوك الحركيّ، وإذا كانت المفارقة فن الابتسامة والضحك فمن المهم أن يذكر الدارس هنا، أنَّ حبَّ جرير للتندّر ورغبته في السخريّة هو أحد الأيدلوجيّات التي يصدر عنها، إذ يقول في وصيته: "إذا هجوت فأضحك"[3]، بالإضافة إلى النرجسيّة والشعور بالتفوق ومقابلته بعكس طباعه من قبل خصومه كانت أيضًا من

(١) - اللفظة فاحشة فاستبدلت بها النقاط.
(٢) - المصدر نفسه، ص: ١٠٠٠ فما بعدها .
(٣) - العمدة، ٢/ ١٧٢.

الروافد الأساسية في صناعة النصوص المفارقيّة التي تولّدت عنها معظم سياقاته الأدبية، إضافة إلى الإحساس بالتفوق والاستعلاء اللذين ترجع إليهما عناصر الصورة الساخرة عنده، كما في قوله:(١)

أَمِنْ سَفَهِ الْأَحْلامِ جَاؤُوا بِقِرْدِهِمْ إِلَيَّ وَمَا قِرْدٌ لِقِرْمٍ يُصَاوِلُهْ

ويمعن جرير في التهكّم بغريمه حيث لَهْزَمَ الشيبُ خَدَّيْهِ أي خالَطَهُما، ويصفه بالقرد إذا ترنح وتمايل في مشيته، وهذه الصورة معروفة عند جرير؛ لأنّ الفرزدق كما حدّثت كتب تاريخ الأدب كان دميم الخِلْقة، قصير القامة، ذميم الوجه، مما جعل الفرصة سانحة أمام جرير لكي يلعب على هذا الوتر، ويولِّد منه مفارقاته الساخرة، فيقول:(٢)

أَرَى الشَّيْبَ فِي وَجْهِ الْفَرَزْدَقِ قَدْ عَلا لَهازِمَ قِرْدٍ رَنَّحَتْهُ الصَّوَاقِعُ

وقوله:(٣)

وَهَلْ كانَ الْفَرَزْدَقُ غَيْرَ قِرْدٍ أَصابَتْهُ الصَّواعِقُ فَاسْتَدَارَا

وَكُنْتَ إِذَا حَلَلْتَ بِدَارِ قَوْمٍ رَحَلْتَ بِخِزْيَةٍ وَتَرَكْتَ عَارَا

وقد استطاع جرير أن يحوّل المفارقة في المحاور التي قدمت فيها إلى فعل منتج مما دفع بحركتها في بنية القصائد إلى تحقيق الهدف الذي جاءت من أجله، فكان التعريض والهزء والسخريّة والتهكّم هي السهام التي وجهت إلى الخصم وساعدت في دحره وهزيمته في الوقت الذي كانت اللغة والسلوك والحركة والمشهد هي الجسور التي يعبر من خلالها إلى قنص ما يريد.

وتتجلى المفارقة في شعر جرير عند التعريض بالخصم أو الضحية في سياق نظرة العرب المتواضعة للمهن والحرف، واحتقارهم لأصحابها، حيث ينفذ جرير من هذه الثغرة ليعيّر الفرزدق بمهنة القيون التي كان أهله

(١) - ديوانه، ص: ٩٧٠ .
(٢) - المصدر نفسه، ص: ٩٢٣ .
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٨٨٧ .

يحترفونها، وينوع حول دلالاتها، ويولِّد منها صور مفارقاته الساخرة، فيأخذ معنى واحدًا ويتصرَّف فيه ويقلِّبه على وجوهه المختلفة، والتصرّف هو كيفيّة في تبرير المعنى وهيئة في التفرّد بما هو عام، وإخراجه في ضروب الأساليب؛ فولّد من صفة القَيْنِ كلَّ غريبة وتصرّف فيه تصرّفًا مختلف الأنحاء"[١]. وفصّل ابن الأثير القول في هذه المسألة وبيّن الأساليب التي تصرّف فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق بالقَيْنِ، والقَيْنُ: الحدَّاد وقيل: كلّ صانع قَيْن، والجمع أقيان وقيون.

فقال أولا: إنَّ أباه شغل عن المكارم بصناعة القيون:[٢]

أَلْهَى أَبَاكَ عَنِ المكَارِمِ وَالْعُلا ... لَيُّ الْكَتَائِفِ وَارْتِفَاعُ الْمِرْجَلِ

ثم قال ثانيا: إنَّه يبكي عليه ويندبه بعد الموت المرْجَلُ والبرمة الأعشار التي يُصلّحها:[٣]

وُجِدَ الْكَتِيفُ ذَخِيرَةً فِي قَبْرِهِ ... وَالْكَلْبَتَانِ جُمِعْنَ وَالْمِيْشَارُ[٤]

يَبْكِي صَدَاهُ إِذَا تَهَزَّمَ مِرْجَلٌ ... أَوْ إِنْ تَثَلَّمَ بُرْمَةٌ أَعْشَارُ

... ...

قَالَ الْفَرَزْدَقُ: رَقِّعِي أَكْيَارَنَا ... قَالَتْ: وَكَيْفَ تُرَقَّعُ الْأَكْيَارُ

ولا يزال جرير يتخذ من هذه المهنة عورة ومثلبة في حق الفرزدق يبدئ ويعيد في صورها الساخرة التي ينوع فيها ويقلِّبها على وجوه متعددة ويلْبسها ثوبًا من الطرافة والإضحاك حتى تراه في هذه المرة وقد جعل هذه الأدوات هي كل ما يملكه جد الفرزدق؛ وهي أشياؤه الثمينة التي يعتز بها

(١) - المثل السائر، ٢/ ٤٠٢ .
(٢) - ديوانه، ص: ٩٤٤ .
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٨٦٥ فما بعدها .
(٤) - الكتيف: ضَبَّات الحديد. والكلبتان: ما يأخذ به الحدَّادُ الحديد المحمَي.

حتى إنه ليدفنها معه في قبره ذخيرة باقية. ثم إذا حزن عليه أحد بعد موته، فليس له سوى المرجل يبكي صداه حيث يشخّصه جرير فيجعل منه الإنسان الوحيد الذي يخلص له ويبكيه أو هذه القدر المهشّمة التي لا قيمة لها.

ثم قال ثالثا: إنّ أباك أورثك آلة القيون، وأورثني أبي رباط الخيل:(١)

إِذَا أَبَاؤُنَا وَأَبُوكَ عُدُّوا أَبَانَ الْمُقْرِفَاتُ مِنَ الْعِرَابِ
فَأَوْرَثَكَ الْعَلَاةَ وَأَوْرَثُونا رِبَاطَ الْخَيْلِ أَفْنِيَةَ الْقِبَابِ
وَسَيْفُ أَبِي الْفَرَزْدَقِ قَدْ عَلِمْتُمْ قَدُومٌ غَيْرُ ثَابِتَةِ النِّصَابِ

ثم قال رابعا: معتمدًا على مفارقة السلوك الحركيّ الذي يثير الضحك:(٢)

هُوَ الْقَيْنُ يُدْنِي الْكِيرَ مِنْ صَدَإِ اسْتِهِ وَتَعْرِفُ مَسَّ الْكَلْبَتَيْنِ أَنامِلُهْ

فبعد أن تمكن جرير من احتلال موقف القوة لا يعرِّض فقط بخصمه بل يباشره بالحديث والهجاء، فيقول:(٣)

بَنِي الْقَيْنِ لَاقَيْتُمْ شُجاعًا بِهَضْبَةٍ رَبِيبَ جِبالٍ تَتَّقِيهِ الْأَشَاجِعُ
فَإِنَّكَ قَيْنٌ وابْنُ قَيْنَيْنِ فَاصْطَبِرْ لِذَلِكَ إِذْ سُدَّتْ عَلَيْكَ المَطَالِعُ

وقد لاحظنا أنّ هذا اللقب الذي عرف به الفرزدق، ركّز عليه جرير عندما يقول: "**فإنك قيْن وابن قيْنيْن**". ونلاحظ المواجهة المباشرة عند استعماله لضمير المخاطَب، ثم يعمد إلى أسلوب المفارقة للدلالة على السخرية عندما يقول "**فاصطبر لذلك إذ سدّت عليك المطالع**" وذلك ليعزِّيه عن أصله الوضيع. وفي استعماله لفعل "اصطبر" دلالة أخرى حيث أراد أن يسرِّب إلى نفس خصمه الاستسلام واليأس.

---

(١) - ديوانه، ص: ٧٦٢ فما بعدها .
(٢) - المصدر نفسه، ص: ٩٧١ .
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٩٢١ .

ونلاحظ أيضا أنّ الشاعر يحاول استجماع قوته من شجاعة بني يربوع ويستمد العزّ من بني سعد ومجدها؛ ليجعل ذلك مخوّلا للانحراف الأسلوبي إلى القطب المقابل وهو العبودية والرّق وذلك عند تعريضه بالبعيث – لأنه ابن أمة – وفي البيت نفسه يعرّض بالفرزدق حيث يصفه بالخزي والضياع، ويرميه بإحدى صفات العبيد وهي العزف والنفخ في الكير، (ابن ذي الكيرين)، فالصفة الأولى تدل على التشرد، والثانية على دنو المكانة الاجتماعية. وقد جمع بين الفرزدق والبعيث، لأنّهما يلتقيان في العبودية، يقول جرير:[1]

وَإِنَّ حِمًى لَمْ يَحْمِهِ غَيْرُ فَرْتَنَا   وغَيْرُ ابْنِ ذِي الْكِيرَيْنِ خَزْيَانُ ضَائِعُ

يقول أبو عبيدة: والفرتنا "اسم تسمَّى به الإماء يعلمه أن أمَّه كانت أمَة"[2] من أصبهان أو سجستان يقال لها بردة[3]. وهذا التلميح الذي يشبه وخز الإبر، أشدّ تأثيرًا على نفس خصمه من الهجاء المباشر، خاصة وأنه يرمي البعيث والفرزدق بالتخاذل والجبن.

ثم يقول:[4]

وَأَنْتَ ابْنُ قَيْنٍ يا فَرَزْدَقُ فَازْدَهِرْ   بِكِيرِكَ إِنَّ الْكِيرَ لِلْقَيْنِ نَافِعُ

أَلاَ إِنَّمَا مَجْدُ الْفَرَزْدَقِ كِيرُهُ   وَذُخْرٌ لَهُ في الجَنْبَتَيْنِ[5] قَعَاقِعُ

وهنا يرتفع جرير بتهكّمه إلى مستوى مباشر حين يخاطب الفرزدق بأنه ابن قين وأنّ أداته المفضّلة هي "الكير" الذي ينفخ فيه.

---

(١) - المصدر نفسه، ص: ٩٢٢ .
(٢) - شرح نقائض جرير والفرزدق، رواية: اليزيدي عن السكري عن ابن حبيب عن أبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: محمد إبراهيم حور، ووليد محمود خالص، ط: ٢، المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٨م ، ٣/ ٨١٧ .
(٣) - بغية الطلب في تاريخ حلب، الصاحب كمال الدين ابن العديم عمر بن أحمد بن أبي جرادة، تحقيق: سهيل زكار، ط: دار الفكر، بيروت، (د/ت)، ٣٢٢٠/٧.
(٤) - المصدر نفسه، ص: ٩٢٣ .
(٥) - الجنبة: جلد بعير يجعل فيه الحداد آلته.

والملاحظ أنّ جريرًا كان يتكلم عن غريمه كشيء بعيد وذلك باستعماله صيغة الغائب، ولكنه في البيتين الأخيرين يتوجه مباشرة إلى خصمه باستعمال صيغة المخاطب؛ وذلك لاستثارته، ولكن هذا التهكّم يبلغ أعلى درجة من الحدّة عندما يستثمر أسلوب المفارقة وبعدها الدلالي في تقزيم الفرزدق في قوله: **(ألاَ إنَّمَا مَجْدُ الفَرَزْدَقِ كِيرُهُ ... وذُخَرٌ لَهُ)**، وقبلها يأتي بكلمة **(فازدهر)** أي احتفظ واستمسك، وهي كلمة غير عربية انصرف إليها الشاعر لحاجته إليها كما يقول أبو عبيدة؛ ليأتي بما هو غير متوقع.

فلا شكّ في أنّ هذه الأبيات تحمل قمّة التوتّر على الرغم من الهدوء الظاهر فيها، حتّى أنّك لتكاد تشكّ أن يكون هذا الرجل قد جمع إلى نفسه المتناقضات، وهذا جانب من العبقرية غير يسير، وهو أمر قائم على الانزياح الدلالي، ولعلنا نستطيع القول: كلّما كان العدول الأسلوبي قويًّا كان الشعر أكثر شعريّة، ويشعر المتلقّي بالفرق العظيم بين ما هو مألوف في استعمال اللغة وما هو غير مألوف، عند قراءة العمل الشعريّ، وكأن الشاعر يدرك القيمة الكامنة داخل اللفظة الواحدة، فيبرزها مثيرًا بذلك وعي المتلقّي وإدراكه، وتحصل الصدمة الأولى للمتلقّي في وعيه ومعرفته، فيسعى باحثًا عن أسرار معانيها. من أجل ذلك أعلى "ريفاتير" من قيمة المفاجأة والخروج على المألوف حينما عرّف السياق الأسلوبي بأنّه "نموذج لساني مَقْطُوع بواسطة عنصر غير مُتَوَقَّع. والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبّه الأسلوبي"[1].

وإذا كان التوقع والانتظار هما جوهر التقنية الجمالية للمفارقة، فكلما زاد الفرق بين ما يتوقع حدوثه وبين ما يحدث فعلاً تبدو المفارقة أكثر

---

(١) - معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحمداني، ط: ١، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص: ٥٦ .

وضوحًا وأعمق أثرًا. فشدّة التضاد والتنافس بين وجهتي النظر المعروضتين، تدفع المفارقة إلى ذروتها الفنية والفكرية، يقول ميويك في هذا الشان: "كلمة مفارقة تطلق على الأدب الذي يجاور بين وجهات نظر مختلفة أو متعارضة، لأسباب شتى، ومن دون تعليق. وقد يكون غرض هذا الإجراء المتصف بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازنة، أو يعبّر عن وعي المرء بتعقيد الحياة أو نسبية القيم ... أو لتبيان أنّ المرء قد اكتسب الحقّ في إبداء رأي بإظهار وعيه بما يحمل نقيض ذلك الرأي من إمكانية تدميره. لدى مناقشات هذا النوع من المفارقة يتذكر المرء ظاهرة التلوين الواقي التي يعرفها عالم الحشرات" (١).

وأحيانًا يجري الشاعر أبياته مجرى سرديًّا فيعرض قصّة مهجوّه العبّاس بن يزيد الكنديّ ومخازيه، فقد زعموا أنّ جريرًا تأناه سنة لا يتصدى له، حتى وقع له على مثلبة، فقد بلغه أنّ هُضَيْبَةَ أخت العباس فَجَرَتْ، وأنّ العباس قتل ولدها، فرمى به وقتلها؛ فرماه بها جرير وعيّره بذلك، فقال:(٢)

أصَابُوا الجارَ لَيْلَةَ غَابَ عَنْهُمْ ... فَبِئسَ الْقَوْمُ إذْ شَهدُوا وغَابا
فَما خَفِيَتْ هُضَيْبَةُ حِينَ جُرَّتْ ... ولا إطْعامُ سَخْلَتِها الْكِلابا
يُقَطِّعُ بالْمَعابِلِ حالِبَيْها ... وَقَدْ بَلَّتْ مَشيمَتُها الثِّيابا
فَقَدْ حَمَلَتْ ثَمانِيَةً وَوَفَّتْ ... بِتَاسِعِها، وتَحْسِبُها كَعَابَا
يُلَجِّفُها وَتَحْسِبُهُ لِعَابًا ... أسَاءَ غُلامُ جيرَتِكَ اللِّعابا
فَأَبْصَرَ حِينَ أصْبَحَ وَهُوَ يَرْدِي ... سَوادَ الْغُولِ نَفَّرَتِ الْكِلابا

(١) - المفارقة وصفاتها، ص: ٣٨ .
(٢) - ديوانه، ص: ٦٥٢ .

واطّرد في مثل هذا النوع من القصائد نزوع الشاعر إلى الاستعارة الموسّعة ولا سيما في وصف المرأة لما ييسّر هذا البناء الاستعاري بلوغ الشاعر مقصده في إثبات صحة دعواه. ومن ثم يمكن أن نفهم ميل جرير إلي الإطالة في هذا اللون من الشعر وتحميله وظيفة الإضحاك. ليست الإطالة في مثل هذا ضربًا من القول هذرًا وإنّما هي تقصّي الذات الموصوفة في نظام الاختيارات اللغويّة وتجريدها من كلّ وجود خارج الوجود اللغوي. فنقطة البدء إنّما مركزها الصورة المركزيّة الأولي وما يتحقّق من تشكّلها اللغوي في نظام التفريع الاستعاري المنبثق عن الصورة الأولى. ومن ثمّ يبدو بناء القصيدة كلّه كأنه سلسلة من المعاني المترابطة وفي الوقت نفسه تتفرّع وتتولّد من الدلالة الأولى.

أمّا صورة المرأة فقد مثّلت الزمن الجامع؛ لذلك كثيرًا ما قام الوصف على المقابلة بين صورتين: المرأة المحقّقة والمرأة السالبة. المرأة المحقّقة هي من اللواتي يخطبهنّ الملوك ويسوقون إليهنّ مهورهنّ، ذات جمال وخفر ودين وحسب منجبة، ولود زوجة لفحيل. أمّا السالبة فمبتذلة، غير منيعة، أو قُلْ مجرّدة من كلّ فضائل المرأة.

إلاّ أن جريرًا لا يلبث أن يفصّل القول في هذه الصورة الأخيرة ولا يعالج منها جزئيات على نحو مربك، مثير للحيرة، بل نراه خصّ أمّ المهجوّ بالوصف وتدبّر بالوصف من جسدها حوض الأنوثة. وإذا ما كانت قد توفّرت له نماذج من أشعار الأوائل في وصف هذا الموضع من جسد المرأة[1] فإنّه فيما وصف من المرأة، مؤسّس – فيما يبدو – لبحو خاصّ من الوصف، فلم يتورع أن يتخذ من المرأة أحد الأسلحة التي يقارع بها خصومه، إذ يعيّرهم ذكر عيوبهنّ، وما هذه العيوب إلا مفارقات جريريّة تنعتهنّ بمعاني السخف والاستهزاء.

---

(١) - ينظر على سبيل المثال الأبيات المنسوبة للنابغة الذبياني في وصف المتجردة، ديوانه، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، ط: ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص: ٩٦ فما بعدها.

المرأة الموصوفة فيما يسمّى بالغزل الفاحش من أشعار الأوائل متغزّل بها أمّا في أهاجي جرير فإنّها أمّ.[1] وإذا ما كان الموضع الموصوف واحدًا فإنّ الصفات ونحوها مختلفة بينه وبين غيره من الشعراء. فقد يجري الشاعر وصفه في نظام نحوي مكرور هو نظام الجملة الظرفية ويجعل التجاوب مترتّبًا عن أفعال اللمس والنظر وما شاكلها. فهي الأصل والميزان فيما يتبع من الصفات، وهي صفات نموذجيّة قد نابت عن الموصوف المحذوف - وإن كان معلومًا - وتعلّقت بحجمه ولونه وموقعه ومعالم الجودة فيه ونزعت إلى الاحتفال به وإقامته قطبا مشعًّا في كون ملذوذ. أمّا الموصوف في أهاجي جرير فمعلن - وهنا تكمن المفارقة - يسميّه الشاعر بأسمائه ومكوّناته وصفاته، وقد يؤسس وصفه على نظام التوسّع الاستعاري فيقيّم الشاعر ما يدّعي من الصفات مقام التسليم ويفرّع منه سلسلة من الصفات تنزع بالموصوف إلي صور فاحشة بلغ فيها الموصوف أشدّ ما تنكره النفس ويثقل عليها وكان مرجع الشاعر في الوصف العبس[2] والمحاجن أو قرون الأيِّل[3] وأنف الفيل[4] ورئة المغدّ[5] ...إلخ. يقول في هجاء البعيث:[6]

إنّ الْبَعِيثَ عِجانُ سَوْءٍ قادَهُ وَسْطَ الْحَجِيجِ لِيَنْحَرَ البَقّارُ
أَضْحَى يُرَمِّزُ حاجِبَيْهِ كَأَنَّهُ ذِيخٌ لهُ بِقَصِيمَتَيْنِ وِجارُ
أُمُّ الْبَعِيثِ كَأَنَّ حُمْرَةَ بَظْرِها رِئَةُ المُغِدِّ يُبِينُها الجَزّارُ
وَتَقُولُ إِذْ رَضِيَتْ وَأَرْضَتْ سَبْعَةً لا يَغْضَبَنَّ عَلَيْكُمُ البَيْزارُ

(١) - ربّما تكون زوجة أو أختا كما مرَّ بنا في حديثه عن هضيبة أخت العبّاس بن يز[illegible]دي إلا انّ الأمومة، متحققة في فعل الإنجاب، وهي مقصد الشاعر.
(٢) - ديوانه، ص: ٩٥١ ، ن ٣٥ ، ب ٤٢ .
(٣) - المصدرنفسه، ص: ٩٤٣ ، ن ٣٣ ، ب ٥٤ .
(٤) - المصدر نفسه، ص: ٣٦٠، ق ٥٨ ، ب ٢٣ .
(٥) - المصدر نفسه، ص: ٨٧٤ ، ن ١٦ ، ب ٩٨ .
(٦) - المصدر نفسه، ص: ٨٧٤ . البَيْزار: اسم عبد كان لبني جَرْوَل اتّهم به نساؤهم. الحَزَوَّر: الغلام الذي قد اشتد وصلب واستوت قوته، ويُلعِبها: يحملها على اللعب معه.

إنْ تَكْفِ أُمَّكَ يا بَعِيثُ فَرُبَّما صَدَرَتْ وَمَرَّنَ بَظْرَها الْإِصْدَارُ
إِذْ كَانَ يُلْعِبُها وَأَنْتَ حَزَوَّرٌ عِلْجًا ضَبارَةَ بَغْثَرٌ وَشُقارُ

وينشَد له:[1]

أَلَمْ تَرَ أَنَّ جِعْثِنَ وَسْطَ سَعْدٍ تُسَمَّى بَعْدَ قِضَّتِها الرُّحَابَا
تُحَزْحِزُ حينَ جاوَزَ رُكْبَتَيْهَا وَهَزَّ الْقُزْبَرِيَّ لَها فَغابا
إِذَا سَعَلَتْ فَتَاةُ بَنِي تَمِيْمٍ تَلَقَّمُ بابَ عِضْرِطِها التُّرابا
تَرَى بَرَصًا بِمَجْمَعِ إسْكَتَيْها كَعَنْفَقَةِ الفَرَزْدَقِ حِينَ شَابا
... ...
تُواجِهُ بَعْلَها بِعُضَارِطِيٍّ كَأَنَّ عَلَى مَشافِرِهِ جُبابا

ليست هذه المعاني في وصف المرأة ممّا شاع في شعر الأوائل، "وإنَّما هذا سَفَهٌ وتفحُّشٌ يُلْتَمَسُ به غيظُ المنسوب، وأكثرُ من يتكلَّم بمثل هذا الغضبانُ السَّفيه، الضيّق الصَّدْر، والذي يقول لصاحبه: يا ابن الفاعلة، ليس يُقدِّر فيه أنَّ النَّاسَ يجعلون قوله ذلك شاهدًا، إنَّما هو تشفّي غضبانَ يريد بذلك الفحشَ وإدخالَ الغيظ"[2].

ومن هنا فإنَّ جريرًا قد تفرّد بهذا المسلك سواء من حيث الاطّراد[3] أو التوسّع الدلالي. وقد تردّدنا في تبرير هذه الصور وضبط جهازي التفكيك

(١) - المصدر نفسه، ص: ٨١٦ فما بعدها. قِضَّتِها: ثقبها. تُحَزْحِزُ: أي تُقدّمُ جِرَّها وتُحرّكه. القُزْبَرِيّ: الذكر الطويل الضخم. العضرط: العجان أو الخط من الذكر إلى الدُّبُر. الأسكتان، بكسر الهمزة وفتحها: شفرا الرحم، وقيل: جانباه مما يلي شفريه. العنفقة: شعيرات بين الشفه السفلي والذقن. العُضارِطِيُّ، بالضم: الفرجُ الرِّخْوُ، والإستُ. الجُباب: من ألبان الإبل: ما تجمّع مثل الزُّبْد ولا زُبْد له. ويقال: إنَّ الفرزدقَ حين أنشِد النصفُ الأولَ ضرب بيده إلى عنفقتِهِ، توقُّعًا لِعجُزِ البيت. راجع: الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد أحمد الدالي، ط:٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٧م، ٢/ ٩٤٠.

(٢) - كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق: عبد السلام هارون، ط: ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠م، ص: ١٦٢ فما بعدها.

(٣) - لا تكاد تخلو له قصيدة في الهجاء من هذه المعاني وقد أحصيت له زهاء مائتي بيت منها. وله قصائد باكملها في هذا اللون، مثل قوله في هجاء البعيث: ديوانه، ص: ٧٣٤.

انتَ ابنَ هاتِيكِ وتِيكِ تِيكا اشتبهتَ منها سَبها يَخزِيكا
اشْبَهتَ حُمْرانَ وعَصلكِيكا اما ترى الحُمْرَةُ في بَنِيكا
يا ابنَ التي كانتْ تُمشّي حيكا كأنَّ بينَ إسكتَيها ديكا
فَرْجُ استِها مثلُ مَشَقَّ فِيكا تقولُ لمّا مَلّتِ التوريكا:
عالِ أخاكَ العَبْدَ عَنْ أبيكا

تِيكَ: اسمٌ يُشارُ به إلى المؤنَّثِ، في صيغةِ التصغير، ولحقتْ به الكافُ للخطاب، وتَدْخُلُ الهاءُ عليه، فيقالُ: هاتِيكَ. يُنظر: القاموس المحيط للفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، ط:٨، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٥م، ص:١٣٥٠. وعَصلكِيك: لم ترد في المعاجم، ولعل تصحيفًا قد طرأ عليها؛ لأن ما ورد في المحيط في اللغة، للصاحب ابن عباد، أبي القاسم إسماعيل، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط:١، عالم الكتب، بيروت،١٩٩٤م، ٢/ ٢١٩، "وصَعْلَكِيكَ اسمٌ في شِعرِ جَرِيرٍ". المَرْأةُ حَيّاكة: تتحَكَّك في مِشْيَتِها، أي تُحرِّكُ أليتيها مِنْ عِظَمِ فخذيها كان بَيْنَ رجليها شَيْئًا يُفرّجُ بَيْنَهُما إذا مَشَتْ. يُنظر: لسان العرب، (حيك)، ٢/ ١٠٧٢.

والقراءة وحدّ المرجع فيها، ولم نجد في أخبار جرير – على كثرتها – سندًا لنا في هذا المبحث. إنّ الذات التّاريخية، في الشعر القديم، منحسرة أو لا تتوفّر للدارس معطيات "أمينة" عن حياة الشاعر وأحواله تسمح بإدراك درجة وإن دنيا من درجات الموضوعيّة في المقاربة النّفسانيّة. فأخبار الشاعر – فيما نظنّ – تابعة للشعر وتسير بهدي منه وهي في هذه التبعيّة ليست معاصرة له وإنّما تمثّل وجهًا من وجوه التعامل معه بعد شيوعه وتداوله، فهي لذلك تصوّر ذاتًا قارئة نموذجيّة في معزل أو تكاد عن فواعل الذات المنشئة. إلاّ أنّ ما شاع في هذا اللون من المفارقات من صور مطّردة آسرة حقيق بأن يجعلها تنهض بوظيفة من الوظائف في صلب الثّقافة العربيّة. ولما كانت الصّور التّخيليّة تفريعات متنوّعة عن نماذج أصليّة واحدة تخترق النّسيج الثّقافيّ وتعيد سوغه إن وعيًا أو في غفلة عن المنشئ بدا خليقًا بالدّارس أن يجلو عنها بعض الأقنعة.

ومن هنا وجب علينا أن ننبّه إلى أنّ لوحة الأمّ في قصائد الهجاء في شعر جرير قد وفّرت مسالك لرموز عبّرت عن نماذج أصليّة وإن نزع الشّاعر إلى تحميلها وظائف غير الّتي كانت تنهض بها فيما يبدو. وهذه سمة أساسية في تقنية المفارقة؛ لأن "تضاد المفارقة لكي يكون كذلك يجب أن يكون مؤلما وكوميديًّا معًا"(١).

وإذا كان شعر الأوائل ضنينًا بوصف مطوّل للأمّ، وإذا ما كانت الأخبار تكشف منها وجهًا عفيفًا بتولاً فإنّ لوحة الأمّ في المفارقات الجريريّة تكشف منها وجهًا فاحشًا بغيًّا سواء في تصوير انهماكها في الفعل الجنسيّ وما تجد من الألم في سبيله إذا يتعاورها قوم لا يصلهم بها صلة معلومة أو فيما يتقصّى فيه الشّاعر حوض الأنوثة بالوصف فيكثر ويفحش على شاكلة قوله:(٢)

(١) - المفارقة وصفاتها، ص: ٥٠ .
(٢) - ديوانه، ص: ٦٢٨ .

تَيْمِيَّةٌ هَمَشَى تَقُولُ لِبَعْلِهَا: لا تَنْظُرَنَّ إِذَا وَضَعْتُ ثِيَابِي
وَكَأَنَّ عُرْيَتَهَا إِذَا وَاجَهْتَهَا نَعْلانِ مُكْتَنِفَانِ فَرْخَ غُرَابِ

وقد رافق الصليب صورة الأم وارتسم في منطقة أنوثتها، على شاكلة قوله:[1]

وَالتَّغْلِبِيَّةُ وَالصَّلِيبُ عَلَى اسْتِهَا رِجْسٌ مُوَقَّعَةُ الْعِجَانِ ذَلُولُ
بَاتَتْ تُعَانِقُهُ وَبَاتَ فِرَاشَهَا خَلَقُ الْعَبَاءَةِ فِي الدِّمَاءِ قَتِيلُ
فُسِخَ الْعَبَاءُ، وَرِيحُ نِسْوَةِ تَغْلِبٍ دَنَسٌ يُقَرْقِرُ فِي الْبُطُونِ وَفُولُ

يبدو الفعل الجنسيّ في أبيات جرير أشبه ما يكون بطقس جماعيّ مركزه الأمّ وهي تتحمّل تباريح الألم في سبيل الجماعة وكأنّ آلامها سبيل إلى تطهيرها. فهي تتوجّع وتَشْتَكي:[2]

تَوَجَّعُ رَضْفَ الرُّكْبَتَيْنِ وَتَشْتَكِي مَسَاحِجَ مِنْ رَضْرَاضَةٍ ذَاتِ جَنْدَلِ

وتُغْمَز كما يغمز الطّبيب نغانغ المعذور:[3]

غَمَزَ ابنُ مُرَّةَ يا فَرَزْدَقُ كَيْنَهَا غَمْزَ الطَّبِيبِ نَغَانِغَ المَعْذُورِ[4]

أو تُطْعن:[5]

طُعِنَتْ بِأَيْرِ مُقَاعِسِيٍّ مُخْلِجٍ فَأُصِيبَ عِرْقُ عِجَانِهَا النَّعَّارُ

ويُسْلَخ جلدها بالدعس/ الرمح:[6]

وَقَدْ سَلَخُوا بِالدَّعْسِ جِلْدَ عِجَانِهَا فَمَا كَادَ قَرْحٌ بِاسْتِهَا يَتَقَرَّفُ

---

(١) - المصدر نفسه، ص: ١٠٢ فما بعدها، والتوقيع: الأثر، كأثر الدَّبَر: وهو أن ينبت الشعر خلاف لون الجلد.
(٢) - المصدر نفسه، ص: ٩٤٧، والرضراضة: الكثيرة الحصى.
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٨٥٨.
(٤) - يعني عمرانَ بن مرّة المِنقريّ وكان أسرَ جِعْثِنَ أخت الفرزدق يوم السِّيدان، واتّهمها جرير بأن سبعة من ولد الأشَدّ المِنقريّ تعاقبوا عليها... والغمز: شبه الطعن والدفع. والكَيْنُ: لحم الفرْج. والنغانغ: أورام تحدُث في الحلق. والمعذور: الذي أصابته العُذْرة، وهو وجع الحلق... وهذا افتراءٌ من جرير على جِعْثِن، فإنّها كانت من النساء الصالحات؛ وقد اعترف جريرٌ بقذفه إيّاها وندم عليه، وكان يستغفر الله مما قذفها به. راجع: خزانة الأدب، ٣/ ١٠٠ فما بعدها.
(٥) - ديوانه، ص: ٨٦٩.
(٦) - المصدر نفسه، ص: ٩٣٠.

أويُقَشّر بالعجارم:[1]

تُنَادِي بِنِصْفِ اللَّيلِ يَآلَ مُجاشِعٍ وَقَدْ قَشَرُوا جِلْدَ اسْتِها بالْعُجارِمِ

أو هي تُسلخ وتُكْوى:[2]

لَا خَيْرَ فِي غَضَبِ الْفَرَزْدَق بَعْدَما سَلَخُوا عِجَانَكِ سَلْخَ جِلْدِ الرَّوْذَق

تَدْعُو الْفَرَزْدَقَ وَالْأَشَدُّ كَأَنَّما يَكْوِى اسْتَها بِعَمُودِ ساجٍ مُحْرَق

ليس الفعل الجنسي فعل متعة وإنّما هو فعل الألم المطهّر تكلّفه المرأة الأمّ ويكون الابن شاهدًا على الواقعة أو الزوج أو كلاهما، يسهران لها ويعودانها:[3]

بَاتَتْ تُكَلِّفُ ما عَلِمْتَ وَلَمْ تَكُنْ عُونٌ تُكَلِّفُهُ وَلَا أَبْكَارُ

بَاتَ الْفَرَزْدَقُ عَائِذًا وَكَأَنَّها قَعْوٌ تَعاوَرَهُ السُّقَاةُ مُعَارُ[4]

وهي تتألم كأنها تشوى على حجارة محماة، وتستنجد بغالب:[5]

فَباتَتْ تُنادِي غَالِبًا وَكَأَنَّها عَلَى الرَّضْفِ مِنْ جَمْرِ الْكَوانِينِ تُرْضَفُ

إنّه فعل جنسي محرق مطهّر دميت له مواقع ركبتيها:[6]

وَقَدْ دَمِيتْ مَوَاقِعُ رُكْبَتَيْها مِنَ التَّبْراكِ لَيْسَ مِنَ الصَّلاةِ

تَبِيتُ اللَّيْلَ تُسْلَقُ إسْكَتاها كَدَأْبِ التُّرْكِ تَلْعَبُ بالْكُراتِ

وَحَطَّ الْمِنْقَرِيُّ بها فَقَرَّتْ عَلَى أُمِّ القَفَا وَاللَّيْلُ عَاتِ

فهي لذلك تدعو إلى الرفق بها:[7]

تَقُولُ وَالْعَبْدُ مَكْحُولٌ يُزَحِّرُها إرْفِقْ فِدًا لَكَ أَنْتَ النَّاكِحُ الذَّكَرُ

---

(١) - المصدر نفسه، ص: ١٠٠١.
(٢) - المصدر نفسه، ص: ٩٣٧.
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٨٦٩.
(٤) - القعْو: بكرة من خشب يُستقى عليها باليد مثل الخطاف.
(٥) - ديوانه، ص: ٩٣٠ .
(٦) - المصدر نفسه، ص: ٨٢٩.
(٧) - المصدر نفسه، ص: ٢١٤.

إنها صورة من تباريح الألم الفردي في سبيل الجماعة ودفع الأذى عنها:[١]

نُبِّئْتُ جِعْثِنَ دَافَعَتْهُمْ بِاسْتِهَا إِذْ لَمْ تَجِدْ لِمُجَاشِعٍ مَنْ يَدْفَعُ

وكأن هذا الفعل شاهد ألم ونهوض بأعباء التكليف. والتكليف: إلزام فعل فيه مشقّة وكلفة، وكأنّ قوى ما هي التي أوجبت هذا البغاء الذي يبدو مقدّساً، وليس الفعل الجنسي فعل متعة فرديّة وإنّما هو فعل يتعاقب فيه الذكور على امرأة واحدة لا تصلها بهم روابط شخصيّة واضحة، فقلّما يطأ المرأة رجل معلوم أو هو معلوم بمنزلة المجهول؛ لأنّها دائمًا هدف الغرباء يترادفون على وطئها، ومن ثمّ ليس الفعل الجنسي فعلاً عارضًا وإنّما هو فعل انهماك وديمومة تخيّر له من صيغ المفارع وعبارات الاستغراق في الزمن ما يدلّ على الاستمرار، قال:[٢]

لَيَالِيَ تَنْتَابُ النِّبَاجَ وَتَبْتَغِي مَرَاعِيَهَا بَيْنَ الْجَدَاوِلِ وَالنَّخْلِ

المرأة هنا تطوف وتنتاب النبّاج، وهو موضع بين مكّة والبصرة، وتتشظّي صورتها وهي سكرى، تشم قفا الخنزير، قال:[٣]

تَسُوفُ التَّغْلِبِيَّةُ وَهْيَ سَكْرَى قَفَا الْخِنْزِيرِ تَحْسَبُهُ غَزَالا

وقد يصل بها الأمر إلى أن تدعو أبناءها إلي نفسها حتّى تستعيد قوّتها الإخصابيّة التي أطلقتها نحو الخارج، وقد استولت عليها وعلى من حولها طقوس الشهوة العارمة، قال:[٤]

وَصَّتْ بَنِيهَا وَقَالَتْ دُونَ أَكْبَرِكُمْ فَادُوا أَبَاكُمْ فَإِنَّ التَّيْمَ قَدْ كَفَرُوا

قال الشارح محمد بن حبيب: "يقول: أكبركم يقوم مقام أبيه، يقول: كفروا صاروا مجوسًا: أي افعلوا بأمّكم كما تفعل المجوس"[٥]؛ ولذلك فإنّ جريرًا خاطب الفرزدق وقد جرى المدنّس مجرى المقدّس قائلاً:[٦]

(١) - المصدر نفسه، ص: ٩١٨.
(٢) - المصدر نفسه، ص: ٩٥٢.
(٣) - المصدر نفسه، ص: ٧٥٠.
(٤) - المصدر نفسه، ص: ٢١٤.
(٥) - المصدر نفسه، والصحيفة نفسها.
(٦) - المصدر نفسه، ص: ٢١٤.

لا تَفْخَرَنَّ فَانَّ دِينَ مُجَاشِعٍ   دِينُ المَجُوسِ تَطُوفُ حَوْلَ دُوَارِ

ليست قيمة هذه الأبيات في نحو تصوير المعاني فحسب وإنّما في الكيفيّة التي صرفها بها الشاعر عن وظائفها الأولى إلى وظائفها الجديدة. وإنّما قادنا إلى هذه المعاني اقتناعنا بما تميّز به جرير في هذه المفارقات من نحو خاّص في الهجاء، والتنبيه إلى ما كانت تخلّفه في المهجوّ من عميق الأثر، ومن تدوينها على ما ثبت في الديوان دون مصنّفات النقد والأخبار، فإنّ سكوتهم عنها، لأسباب دينيّة واضحة، لا يعني ضعف وعيهم بجليل شأنها.

والحقيقة، أنّ سير الشعر وذيوعه ونهوضه بوظيفة في المجتمع هي أمارات قيّمة إن لم يكتسبها النصّ الشعريّ بخصائص إنشائه فقد حصلت له بهيئة تقبّله. وهذا يعني أن الشعر وإن كان يستند إلي واقع معلوم فإنّه ينتج واقعًا جديدًا؛ لأنّ المثالب التي تلحق مهجوّ جرير ليست كائنة فيه قبل النصّ، وإن كان فيه ما يؤهله إليها، وإنّما هي كائنة في النّص الشعري، لاحقة بالمهجوّ بعدئذ، تمثّل سمة من سماته الدّائمة، وهذا يعني أنّ ما يدّعيه الشاعر على خصمه يغدو وحدة تصويريّة مؤرّخة إذا ما كان الشارح أو المؤرّخ لا يسلّمان بها فإنّ أثرها يسير في النّاس سير الحقيقة العامّة يسلّمون بها ويستأنفون الواقع منها وبذلك يعيد الشعر تشكيل الوجود في وجود اللغة ويصوّر أحوال عصره.

ومن صور المفارقات الجريريّة أيضًا نحته الألفاظ التي تدل على الاستخفاف والهزء معتمدا على إيقاعها الموسيقي الساخر ودلالتها المبهمة الأقرب إلى الحسّ الفكاهي كتلك التي تتركب من حروف مفخمة أو تشتمل على حروف تنفر منها الأذن ولا تستسيغها كثيرًا، مثل: (خضاف)،

(جيثلوط)، (خجخج)، (حبج)، (جوخي)، (القذام)، (الجلوبق). وقد لا يستشعر القارئ من هذه الألفاظ ما تحويه من مسحة الهزء والسخرية، مثلما كان الأمر في عصرها وبيئتها، بيد أنه مع الاستعانة بدلالاتها التي تسجلها المعاجم اللغوية، نتبين حقيقة إيحاءاتها ووقع سخريتها على النفس، بخاصة الألفاظ التي تتداخل فيها أصوات رنينيّة الوقع ساخرة الدلالة.

وأعتقد أنَّ جلّ هذه الألفاظ يأتي في سياق استخدام الشاعر لعملية من النقض والهدم، بمعنى: كلما فاخر الفرزدق بقومه ورجالاته أقدم جرير على هدم هذه المعاني ونقضها بما ينعته إياها من الضدّ، فيعمد إلى استخدام نعوتًا هازئة، فيلصقها بهم إلصاقًا حتى تصبح لازمة مكرورة في خطابه الشعري، منها (بنو خضاف) أي أولاد الضراط، في مثل قوله:[1]

قَبَحَ الْإِلهُ بَنِي خَضَافِ وَنُسْوَةً ... باتَ الْخَزِيرُ لَهُنَّ كَالْأَحْقَالِ[2]

وفي مثل قوله:[3]

وَإِذَا لَقِيتَ بَنِي خَضافِ فَقُلْ لَهُمْ ... يَوْمُ الزُّبَيْرِ كَسَا الْوُجُوهَ غُبَارا

وفي مثل قوله:[4]

عدُّوا خَضَافِ إذا الفُحُولُ تنجَّبَتْ ... والجَيْثَلُوطَ ونَخْبَةً خَوّارا[5]

---

(١) - المصدر نفسه، ص: ٩٦١.

(٢) - والخَضنفُ: الضرْطِ. ينظر: كتاب العين، ٤/ ١٧٨. المحيط في اللغة، ٢٣٦/٤. والخَزيرُ والخَزيرَةُ: شِبْهُ عَصيدَةٍ بِلَحْمٍ، وبِلا لَحْمٍ: عَصيدَةٌ، أو مَرَقَةٌ من بُلالَةِ النُخالَةِ. ينظر: القاموس المحيط، ص: ٣٨٤. والحَقَلَةُ: من أدْوَاءِ الإبل، حَقِلَتْ تَحْقَلُ حَقَلَةً. وهو - أيضا -: وَجَعٌ وداء في البَطْنِ، يجعله مسترخيًا، وجَمْعُه: أحقالٌ. ينظر: المحيط في اللغة، ٢/ ٣٥١.

(٣) - المصدر نفسه، ص: ٥١٦.

(٤) - المصدر نفسه، ص: ٥١٨.

(٥) - قال محمد بن حبيب شارح الديوان: لا أدري ما الجيثلوط ولا سمعت أبا عبد الله يعرفه. قال: لا أدري من أي شيء اشتقه. الجَيْثَلوطُ كحَيْزَبُونٍ: شَتْمٌ اخْتَرَعَه النساءُ، لم يُفَسّروه، وكأن المَعْنَى: الكَذّابةُ السَلّاحَةُ، مُرَكّب من جَلَط وجَثَط أو ثَلَط. أي رَمَى بِغائِطِه رَطْبًا مُنْبَسِطًا. ينظر: القاموس المحيط، ص: ٦٦١. وذكره صاحب المحيط في اللغة، ٧/ ٢٢٧، فقال: "اسْمٌ سَمِجٌ لا أصلَ له. اسْتَنْخَبَتِ المَرْأةُ: احْتَاجَتْ واشْتَهَتِ النَّخْبَ. والنَّخْبُ: ضَرْبٌ من المُباضعة، والنَّخْبَةُ: خَوْقُ الثَفر. والنَّخْبَةُ: جِلْدَةُ الاسْتِ. وفي الحَدِيثِ: "اسْتَثْفِرِي وتَلَجَّمِي" للمُسْتَحَاضَةِ. والخوار: الضعيف. والخُور، من النّساء: الكثيراتُ الرِّيبِ لفسادهن وضعف أحلامهن، ينظر: المحيط في اللغة، ٣٦١/٤ ، ١٠/ ١٣٩. والمحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط:١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م، ٢٢٢/٥.

وحين يكثف من هجومه يجري عليهم من الصفات التي يخترعها ويتخيرها لتكون من المفردات الساخرة ، في مثل قوله::[1]

فَإِنَّ مُجاشعًا فتَعَرَّفُوهُمْ بَنُو جَوْخَى وَخَجْخَجَ والْقُذام[2]

أو قوله:[3]

وأَنْتُمْ بَنِي الخَوَّارِ يُعْرَفُ ضَرْبُكُمْ وَأُمُّكُمُ فُخٌّ قُذَامٌ وخَيْضَفُ

أو قوله:[4]

ثُمَّتَ كانا حبلا أو حبجا قد زعم الخورُ بناتُ خَجخَجا[5]

ولا ينسى أن ينعت مجاشعا "بأبي الجلوبق، وليس بالطبع لهذه التسمية أو اللفظة معنى يفهمه الناعت أو المنعوت بها، ولكن إبهام معناها هو الذي ينبع منه المفارقة بطوله أو بشكله أو بهيئته، ويجعل منه لازمة مكرورة ، في مثل قوله:[6]

تَلْقَى بَناتِ أبي الْجَلَوْبَقِ نُزَّعًا نَحْوَ الْقُيونِ وما بِهِنَّ نِفارُ

وابتكار جرير لمثل هذه الألفاظ الغامضة ، وتوظيف دلالاتها الصوتية بقصد توليد عنصر المفارقة والمبالغة في السخرية والتهكم – كما رأينا – تؤكده معاجمنا اللغوية التي اعتمدت شواهد كثيرة من شعره، وأحيانًا يبالغ في ذلك فيستعمل ألفاظًا مبهمة خلت منها تلك المعاجم، وربّما لم يعرف العلماء معناها؛ كلفظة "الجيثلوط" التي تشع إشعاعا غريبًا كأنّها تومئ حقًّا في

---

(١) - ديوانه، ص: ٢٠٦.
(٢) - وتَجَوَّخَتِ البِئْرُ والرَّكِيَّةُ تَجَوُّخاً: انهارتْ؛ وسَمَّى جريرٌ مُجاشِعا بَنِي جَوْخا. والخَجُّ: الجِماعُ ... والخَجْخَجَة: كِنَايَةٌ عن النكاح. وبِئْرٌ قِذَمٌ؛ وقُذامٌ وقذوم: كَثِيرَةُ المَاءِ؛ وَكَذَلِكَ فَرْجُ المرأة؛ قَالَ ابْنُ خَالَوَيْهِ: القُذام هَنُ المرأة؛ وَيُقَالُ: القُذام الوَاسِعُ. ينظر: لسان العرب: (خجج)، ١١٠٥/٢فما بعدها، وانظر: (قذم)، ٣٥٦٢/٥.
(٣) - ديوانه، ص: ٩٣٢.
(٤) - المصدر نفسه، ص: ١٨٩.
(٥) - الحَبَجُ: الِانْتِفاخُ حَيْثُمَا كَانَ، من دَاءٍ أو غَيرِه. ينظر: المحكم والمحيط الأعظم، ٩٣/٣.
(٦) - ديوانه، ص: ٨٧٠.

البيت إلى أن الذي يتحدث عنه لم يستطع أن يصرح به، فيلجأ إلى التمويه والتعمية معتمدًا على ذكاء المتلقي وفطنته؛ لأنّ معنى اللفظة ورنينها الموسيقي منفّر بطولها من جهة، وعدم تناسب حروفها من جهة ثانية، وبإنهائها بحرف الطاء، أو بالمقطع الأخير (لوط) من جهة ثالثة. وهذا بلا شكّ يذكرنا بالمسلك الإبداعي نفسه في فلسفة شاعر المعرة أبي العلاء، حيث يتكئ هو الآخر على الحس الصوتي، وغرابة الألفاظ ويجعل منها مادة للسخرية فقد أعطى الجني الذي زعم أنه التقى به في الجنّة اسمًا يوحي بالسخرية، وذلك من خلال تركيبته الصوتية، وإبهام معناه وغرابته وهو (الخَيْتعور أحد بني الشَّيْصَبَان)[1]، ويبالغ في السخرية منه، حين يكنّيه بكنية تحتوي على أصوات غريبة الاستعمال أيضا؛ (أبو هَدْرَش)[2].

ومن ثمّ يمكننا القول إنّ جريرًا في العصر الأموي، قد أسس لأحد الألوان الفنية في تحقيق عنصر السخرية وذلك من خلال توظيف أصوات الألفاظ توظيفًا دلاليًا، وهذا يتفق تماما مع ما ذهب إليه (ميويك) حيث يقول في الآونة الأخيرة: "ينظر إلى الغموض على أنه من باب المفارقة"[3]. ولعلنا نجد لهذه الفلسفة الساخرة أصلاً في معاجمنا اللغوية، فهي تشتمل على كثير من الألفاظ ذات الوقع الساخر الغريب، ينبعث أساسًا من تداخل حروفها، وإطالة مقاطعها وإبهام دلالاتها، مما يدل على نحتها لهذا الغرض الساخر، ولا أظنّ أن لها دلالة محددة إلا عبر إيحائها الصوتي فيجري العرف اللغوي على سنن ما اشتهر من دلالاتها المستعملة.

وعلى هذا النحو رأينا كيف تجلت المفارقة في الخطاب الشعري عند جرير، الذي يمتلك ذهناً فطناً، وروحاً محلقة في سماوات الإبداع والجمال،

---

(١) - رسالة الغفران، لأبي العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، ط:٩، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص: ٢٩١.
(٢) - المصدر نفسه، ص: ٢٩٣.
(٣) - المفارقة وصفاتها، ص: ٤٩ .

وتمكنًا مذهلاً من اللغة، ما أعطاه قدرة مميزة على نسج مفارقات – بوعي في الأغلب الأعم – عبرت عن تناقضات واقعه الصعب، ومشاعره الملتهبة المكبوتة، بإرادته التي روضتها الأجواء الفكرية والظروف البيئية والعادات الاجتماعية، وطموحاته الإنسانية والتحديات التي واجهها، والتي تأخذ في داخله بعدًا نفسيًّا مؤلماً، فالمفارقة عند جرير مخاض وألم وتطلعات.

المصادر والمراجع:

١- أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرين، طبعة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د/ت).

٢- أساس البلاغة، لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط:١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

٣- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، ط:٣، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨م.

٤- البديع، عبد الله ابن المعتز ، اعتنى بنشره : إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط:٣، دار المسيرة ، بيروت، ١٩٨٢م.

٥- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط:٣، مكتبة دار التراث، القاهرة، ١٩٨٤م.

٦- بغية الطلب في تاريخ حلب، الصاحب كمال الدين ابن العديم عمر بن أحمد بن أبي جرادة، تحقيق: سهيل زكار، ط: دار الفكر، بيروت، (د/ ت).

٧- البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط:٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨م.

٨- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري ، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، ط:١، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د/ت).

٩- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ط: ٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧م.

١٠- جرير:حياته وشعره، نعمان محمد أمين طه، ط: ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

١١- الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، لأبي الفرج المعافى بن زكريا النهرواني الجريري، تحقيق: محمد مرسي الخولي وإحسان عباس، ط:١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٣م.

١٢- جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، ط:١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م.

١٣- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، ط:٤، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٤- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، ط:٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٥- ديوان الراعي النميري، جمعه وحققه: راينهرت فايبرت، ط: المعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة، بيروت، ١٩٨٠م.

١٦- ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، ط:٣، دار الكتب القومية، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٧- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، ط: ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٨- رسالة الغفران، لأبي العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، ط:٩، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.

١٩- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ط:١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠١م.

٢٠- شرح نقائض جرير والفرزدق، رواية: اليزيدي عن السكري عن ابن حبيب عن أبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: محمد إبراهيم حور، ووليد محمود خالص، ط: ٢، المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٨م.

٢١- شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة: الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط:٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت،١٩٨٠م.

٢٢- شعر مروان بن أبي حفصة، جمع وتحقيق: حسين عطوان، ط:٣، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٢م.

٢٣- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي،قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، نشر: دار المدنى، جدة،١٩٨٠م.

٢٤- الطراز، يحيى بن حمزة العلويّ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط:١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط:٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

٢٦- عيون الأخبار، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: لجنة بدار الكتب المصرية، ط:٢، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢٧- الفكاهة والضحك رؤية جديدة، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة (٢٨٩)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،، يناير ٢٠٠٣م.

٢٨- فن القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، ط: مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٥م.
٢٩- القاموس المحيط، للفيروزآبادى، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، ط:٨، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٥م.
٣٠- الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد أحمد الدالي، ط:٣، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٧م.
٣١- كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط:١، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٩١م.
٣٢- كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط: ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠م.
٣٣- كتاب العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، الناشر دار ومكتبة الهلال سلسلة المعاجم والفهارس، (د/ط)، (د/ت).
٣٤- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، ط: دار المعارف، القاهرة، (د/ت).
٣٥- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، ط: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
٣٦- المحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط:١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.

٣٧- المحيط في اللغة، للصاحب ابن عباد، أبي القاسم إسماعيل، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط:١، عالم الكتب، بيروت،١٩٩٤م.
٣٨- مختار الصحاح، للإمام الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، ط: مكتبة لبنان، ١٩٨٦م.
٣٩- المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، إشراف المكتب العالمي للبحوث، ط: دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٢م.
٤٠- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحمداني، ط: ١، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.
٤١- المعجم الوسيط، لجنة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط:٤ ، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٤٢- المفارقة، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، مج ٧، ع ٣ – ٤، ١٩٨٧م.
٤٣- المفارقة القرآنية (دراسة فى بنية الدلالة)، محمد العبد، ط:٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٤٤- المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، ط:١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩م.
٤٥- المفارقة وصفاتها، د.سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ط:١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٩٣م.
٤٦- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط:١، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٨٠م.

٤٧- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط:٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.

٤٨- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، (د/ت).

٤٩- الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة (١٤٦)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٠م.

٥٠- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان، تحقيق: إحسان عباس، ط:١، دار صادر، بيروت، ١٩٧١م.